Shakspeare's Dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik des Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Dritte neu bearbeitete Auflage.

Zweiter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1868.

Shakspeare's
Dramatische Kunst.

Shakspeare's

Dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik

des

Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Dritte neu bearbeitete Auflage.

Zweiter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1868.

Vorrede.

Der Zweck meines Buchs, wie ich nochmals hervorheben zu müssen glaube, war von Anfang an in erster Linie ein ästhetischer. Nur um die ästhetischen Grundanschauungen Shakspeare's, seinen Begriff des Tragischen und Komischen, seine Behandlungsweise der Geschichte, die Gesetze seiner Composition, seiner Charakterzeichnung und Sprachbildung sicherer zu ermitteln und in ein klareres Licht zu stellen, habe ich die Studien über die geschichtliche Entwickelung des englischen Dramas, über den Geist des Shakspeare'schen Zeitalters, den Styl und Charakter der dramatischen Dichter vor und neben Shakspeare, weiter verfolgt als es gemeinhin im Interesse ästhetischer Forschungen zu geschehen pflegt. Denn auch die Aesthetik hat ihre Geschichte, und jedes, auch des größten Künstlers Geschmack, sein Schönheitssinn und damit seine ästhetischen Principien oder richtiger die ihn leitenden Motive der Formgebung und Gestaltung sind bedingt durch seinen Platz in der Geschichte, durch seine Lebensstellung, durch den Geist und Charakter seines Volks und Zeitalters. —

Bei der kritischen Betrachtung der Shakspeare'schen Dramen,

welche den Inhalt des vorliegenden zweiten Bandes bildet, war daher mein Augenmerk vorzugsweise gerichtet auf die Formgebung, die Gestaltung jedes Dramas zu einem für sich bestehenden Ganzen, d. h. auf den Zusammenhang der Theile unter einander, auf die Einheit, welche die Glieder des Ganzen: die Handlung und ihre Entwickelungsmomente, die Charaktere, Verhältnisse und Zustände der handelnden Personen, Sprach- und Versbildung, Scenerie und Darstellungsweise, verbindet und zusammenhält. Denn diese Einheit, die, wenn auch an sich eine innere, doch dem ästhetisch gebildeten Auge in der Gestaltung und Composition des Ganzen sich kund giebt, ist die Bedingung aller Harmonie, und damit aller Schönheit, und damit des Kunstwerks als Kunstwerks. Diese innere Einheit nenne ich die Idee, nicht des Künstlers, sondern seines Werks, weil ich meine, daß sie zunächst seinem Werke angehört und, wenn es ein Kunstwerk seyn will, ihm angehören muß, gesetzt auch, daß der Künstler bei dem Entwurfe und der Ausführung desselben nichts von ihr gewußt haben sollte. Ich meine indeß, daß sie auch der Seele des Künstlers, wenn auch nur in halbem Bewußtseyn, als dunkle Ahnung oder meinetwegen bloß instinctiv als Drang seines Strebens nach Schönheit, seiner Lust und Liebe zum Schönen, seines Schönheitsgefühls, vorgeschwebt und als leitende Norm seine künstlerische Thätigkeit bestimmt haben muß. Einen solchen normativen, leitenden, die Ausgestaltung des Stoffs zum Kunstwerk bedingenden Gedanken bezeichnet die Aesthetik mit dem Namen der Idee.

Wer daher kein Liebhaber von Ideen ist, wer da glaubt, daß eine dramatische Dichtung nur eine beliebige Zusammen-

stellung von Scenen, Charakteren, Thaten und Begebenheiten sey; wer nur das äußerlich Wahrnehmbare sieht oder mit dem Blick des nüchternen realistischen Verstandes am Einzelnen haften bleibt und die Verbindung desselben auf Rechnung des Zufalls, der Willkühr, der jeweiligen Laune und Stimmung des Dichters, der jeweiligen äußern Umstände und Verhältnisse schreibt; oder wer Gefallen daran findet, mit dem naturwissenschaftlichen Mikroskop — unter welchem das zarteste Colorit eines Gemäldes zu einer Folge von Farbenklexen wird, — die Flecken, Lücken und Unebenheiten, Fehler und Verstöße einer dramatischen Composition aufzusuchen, statt bestrebt zu seyn, mit Hülfe der reproducirenden Phantasie die Theile und Glieder derselben zu Einem harmonischen plan- und zweckmäßigen, nicht bloß von einzelnen Motiven und Impulsen, sondern von Einer Seele bewegten Organismus zusammenzufassen, der lasse mein Buch ungelesen. Aber auch Der wird seine Rechnung nicht finden, welcher in den Ideen, von denen ich spreche, nur die leitenden Begriffe seines oder irgend eines philosophischen Systems, die Maximen und Tendenzen seiner oder irgend einer zur Zeit herrschenden Lebensansicht zu finden hofft. Wenn ich auch nach wie vor behaupten muß, daß in Shakspeare's Dichtungen eine bestimmte, in ihren wesentlichen Zügen durchgeführte Weltanschauung sich abspiegelt, so war es doch nicht eine philosophische, sondern eine dichterische Weltanschauung, die Shakspeare sich gebildet hatte, nicht die Verkettung scharf beschnittener und wohl oder übel ineinandergefügter Begriffe, sondern der Reflex eines tiefen, fein besaiteten Gemüths, in dem die Welt sich rein und klar abspiegelte, nicht der todte Niederschlag von Maximen, An-

sichten, Ergebnissen einer trockenen, verständigen Reflexion, sondern das lebendige, in mannichfachen Formen und Farben spielende Erzeugniß einer reichen Erfahrung, eines klaren Sinnes und eines ebenso lauteren als innigen, bis zur Begeisterung sich erhebenden Gefühls für alles Schöne, Gute und Wahre, kurz eine Weltanschauung, welche die Lücken menschlicher Erkenntniß nicht durch grübelnde Speculation, durch hohle abstracte Begriffe und ihnen abgepreßte Folgerungen und Schlüsse, sondern durch die von jenem Gefühle getragene Phantasie zu ergänzen sucht. Und nicht die Vorliebe für die philosophische Betrachtungsweise der Dinge, nicht eigne philosophische Ideen, ästhetische Principien und Postulate, sondern die unmittelbaren Eindrücke und dadurch erregten Gedanken haben in mir die Ueberzeugung geweckt, daß Shakspeare's Dichtungen eine bestimmte, wohlgefügte, in sich harmonische Weltanschauung zu Grunde liegt und in ihnen von Stufe zu Stufe sich entwickelt, klarer und klarer hervortritt.

Erst von dieser Ueberzeugung aus habe ich es versucht, diese Weltanschauung unter den verschiedenen Formen und Farben zu entdecken, unter denen sie in Shakspeare's Dramen, von verschiedenen Gesichtspunkten aus gefaßt und dargestellt, sich abspiegelt. Und was ich in Shakspeare gefunden habe, denke ich, muß von jedem wahren Dichter gelten, weil es eben zum Wesen der Poesie gehört, so daß ich überzeugt bin, jeder lebende Dichter, wenn ich ihn fragen könnte, würde es mir, trotz des Realismus, dem er vielleicht huldigt, bestätigen, daß auch er seine eigne Welt- und Lebensansicht habe, welche nicht nur die Basis seiner Dichtungen bilde, sondern auch in der verschiedenen

Fassung, unter der verschiedenen Färbung und Beleuchtung, in der das Leben erscheint jenachdem es von diesem oder jenem Standpunkt aus betrachtet wird, in seinen Werken sich ausspreche. Damit ergiebt sich für jene innere Einheit der Formgebung und Gestaltung jedes Dramas ein bestimmter Gedankeninhalt: die verschiedenen Fassungen der Einen allgemeinen Lebensanschauung, welche sie in der dichterischen Phantasie je nach den verschiedenen Standpunkten der Betrachtung gewinnt, sind die Ideen ihrem Inhalte nach, die Shakspeare bei seiner künstlerischen Thätigkeit leiteten, die normativen Centralgedanken, die „Begriffe,“ auf die er nach Goethe's Ausdruck „alles Einzelne bezog.“ Goethe, auch der „alte“ Goethe, konnte solche „Begriffe“ in Shakspeare's Dichtungen unmöglich finden, wenn er sich nicht bewußt war, daß auch er, wie jeder Dichter, sich von Ideen in diesem Sinne habe leiten lassen.

Ich bilde mir indeß keineswegs ein, Shakspeare's Ideen überall entdeckt und richtig gefaßt zu haben. Was ich dem Leser biete, sind nur Versuche, Ansichten, Hypothesen, die Jeder beliebig berichtigen, ergänzen, abändern möge, ich meine, Jeder dem es so wie mir ergeht, daß er sich erst befriedigt fühlt, nachdem es ihm gelungen, die einzelnen Theile eines Kunstwerks in die Einheit einer Grundanschauung zusammen und damit die Vielheit der Erscheinung als Ein in sich harmonisches Ganzes zu fassen. Wer dieß Bedürfniß nicht fühlt, dem kann ich wiederum nur rathen, mein Buch ungelesen zu lassen. Denn wenn ich auch auf Sprache und Versbildung, auf die Motivirung der Handlung, auf die Zeichnung und das richtige Verständniß der dominirenden Charaktere in Shakspeare's Dramen die gebührende

Rücksicht nehme und wo es darauf ankommt, sie genau und sorgfältig analysire, so ist doch auch diese Rücksicht immer bedingt durch das Streben, den inneren Einheitspunkt des Ganzen nachzuweisen: sie ist mir immer nur Mittel zum Zweck. —

Der dritte und letzte Band ist bereits unter der Presse und wird dem vorliegenden in kürzester Frist nachfolgen.

Halle, im Juli 1868.

H. Ulrici.

Inhalt
des zweiten Theils.

Erläuterung und Kritik der einzelnen Shakspeare'schen Dramen.

Erläuterung und Kritik der einzelnen Shakspeareschen Dramen.

Der Zweck der Kritik eines ächten Kunstwerks ist tiefes, klares Verständniß desselben. Ein Kunstwerk verstehen heißt aber nur alles Einzelne in seiner innern lebendigen Beziehung zum Ganzen und das Ganze in der Einheit und Harmonie, Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit seiner Gliederung erkennen; läßt sich ein Kunstwerk in diesem Sinne verstehen, so ist das zugleich ein Beweis seiner Schönheit. Die wahre Kritik hat also nichts zu schaffen mit jener vergleichenden Reflexion, die entweder — was am häufigsten geschieht, weil es am wohlfeilsten ist, — ein Kunstwerk mit seines Gleichen oder Nichtgleichen zusammenstellt, es mit einem von außen angelegten Maßstabe mißt, an selbstgemachte Principien und Begriffe hält, um es danach zu loben oder zu tadeln, oder es von irgend einem äußern, historischen, philosophischen oder sonstigen Standpunkte in's Auge faßt, um ihm seine Stellung und Bedeutung anzuweisen, d. h. um es wohl oder übel in einem ästhetischen Systeme oder einer pragmatischen Geschichtsdarstellung unterzubringen. Es giebt vielmehr nur Einen Standpunkt für die Betrachtung eines Kunstwerks, und der liegt in ihm selbst. Kritisiren heißt freilich unterscheiden, auseinanderlegen, beurtheilen. Das Kunstwerk muß

allerdings gleichsam secirt werden; aber nicht um zu vergleichen, Theorieen anzubringen oder Standpunkte geltend zu machen, sondern um seinen Bau kennen zu lernen, in seinen innersten Lebenskern einzudringen, und aus diesem heraus es wieder erstehen zu lassen, also um die innere Zweckmäßigkeit und Harmonie seines Organismus, die Einheit der Seele und des Leibes zu erkennen, von der seine Gestaltung und Composition, alle Theile und Glieder durchdrungen sind. Die wahre Kritik will das Kunstwerk in seiner Bedeutung erfassen. Die Bedeutung eines Dinges ist aber seine Beziehung zum Allgemeinen, sein Werth und seine Gültigkeit für das Allgemeine: je größer seine Bedeutung, desto allgemeiner seine Gültigkeit. Die Bedeutung eines Kunstwerks erfassen heißt also erkennen, daß und wiefern es nicht bloß einzelne Charaktere, Thaten und Schicksale, sondern in ihnen das allgemeine Wesen der Natur, des Menschen, der Welt und Weltgeschichte darstellt, wie und wiefern es ihm gelungen ist, das Einzelne zum Bilde und Gleichnisse des Allgemeinen, von welchem wir selber mit betroffen und umfaßt sind, zu erheben. Die wahre Kritik ist mithin wesentlich Reproduction. Der Kritiker thut dasselbe, was der Dichter, nur nicht durch die Kraft der künstlerischen Phantasie, sondern durch die Kraft des erkennenden Gedankens, der das gegebene Werk zu durchdringen und es selbst als einen Gedanken des schaffenden Geistes zu erweisen sucht. Während der Dichter seine innere Anschauung in die Welt der Erscheinungen ein- und herausführt (producirt), so daß der Gedanke selbst Erscheinung wird, führt der Kritiker umgekehrt diese Erscheinung auf den Gedanken zurück. Dieß Reduciren ist aber zugleich ein Produciren und beides zusammen ein Reproduciren, indem aus dem Erkennen und Begreifen des Kunstwerks der in ihm eingekleidete Gedanke hervorwächst. Und ebenso enthält umgekehrt die künst-

lerische Production eine (freilich unbewußt sich vollziehende) Reduction, sofern die weite, vielgestaltige, unübersehbare Welt der Formen und Erscheinungen erst in eine innere Anschauung und damit zu einem festen Kerne condensirt werden muß, ehe sie aus diesem in künstlerischer Gestalt, in der Form der Schönheit hervortreten kann. So ist also auch sein Produciren im Grunde ein Reproduciren: die Schönheit selbst ist eine geistige That, die in einer Reproduction des erscheinenden natürlichen Daseyns nach ihm immanenten, aber unsichtbaren Gesetzen und Zwecken besteht, und deren eigner Zweck nur ist, die innere Harmonie dieser Zwecke und Gesetze zur Anschauung zu bringen.

Es mag immerhin seyn, — wie Hr. v. Friesen in seinen geistvollen Briefen über Hamlet meint — daß der Dichter zunächst nur von dem poetischen Nimbus der Erscheinung, in welchem ein Ereigniß, eine Handlung, eine Persönlichkeit seinem Blicke sich zeigt, angezogen und zur Darstellung derselben veranlaßt wird, und daß er demgemäß auch nur darauf ausgeht, dieß Poetische der Erscheinung klar und deutlich zur Anschauung zu bringen. Aber die poetische Erscheinung ist doch nur Form und Aeußerung eines poetischen Inhalts, also Ausdruck eines poetischen Gedankens, der, wenn auch tief verborgen, nothwendig in ihr liegt, weil er sie erst zur poetischen Erscheinung macht. Der große Dichter bewährt sich darin, daß er in und mit der poetischen Erscheinung, indem er sie aus seiner innern Anschauung zur Gegenständlichkeit scenischer Darstellung herausarbeitet, anfänglich vielleicht nur instinctiv, halb unbewußt, den poetischen Inhalt zugleich mit zu Tage fördert, und ihm die allgemeine Bedeutung, die ideellen Beziehungen zu geben weiß, welche den poetischen Gedanken zur Idee im oben angegebenen Sinne des Worts erheben. Jedenfalls kann der dramatische Dichter mit dem Poetischen der bloßen Erscheinung sich nicht begnügen, weil er

volle lebendige Menschen-Charaktere und deren inneres geistiges und sittliches Leben zu schildern, daraus die Handlung abzuleiten, und somit überall die Motive darzulegen hat, die das Wollen und Thun, das Leiden und Schicksal der Menschen bedingen. Diese Motive aber und die durch sie geformten Zwecke und Absichten sind Gedanken, und wenn diese Gedanken nur rein individuelle Vorstellungen sind, ganz individuelle Interessen, Wünsche und Neigungen repräsentiren, wenn sie nicht in einer bestimmten Auffassung des menschlichen Lebens überhaupt wurzeln und diese in sich abspiegeln; wenn sie also ohne alle allgemeine Bedeutung sind, so fehlt der Darstellung jede Beziehung zum Herzen und Geiste des Zuschauers: sie wird ihn vollkommen gleichgültig lassen oder höchstens das Interesse einer gelegentlich passirten Anekdote erwecken. Trägt sie dagegen eine allgemeine Bedeutung in sich, so ist eben diese Bedeutung ihr poetischer Inhalt, der Gedanke, der sie durchdringt, die Idee, die in ihr zur Erscheinung kommt. Sie bedingt natürlich die ganze Gestaltung des Werks: in ihr liegt jene Einheit und Zweckmäßigkeit seines Organismus, jene Harmonie seiner Gliederung und Composition. Und somit kann man sagen: das Geschäft des Kritikers beschränkt sich im Wesentlichen auf den Nachweis dieser dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee. —

Die Kritik kann auf einem doppelten Wege zu ihrem Ziele gelangen, auf dem historischen und dem ästhetischen. Jener hat heutzutage im Allgemeinen mehr Credit; theils weil wirkliche und scheinbare Gedanken täglich in so großer Menge zu Markte gebracht werden, daß der Preis der Waare sinkt, theils weil der realistische Zug unserer Zeit alle Aesthetik und Philosophie, alle Ideen und Maaß gebende Begriffe für bloße Hirngespinnste zu halten geneigt ist. Die historische Kritik dagegen stimmt nicht nur besser zu diesem realistischen Zuge, sondern sie

erfordert auch gründliche Studien und Kenntnisse, und diese sind nicht so wohlfeil und stehen noch einigermaßen in Achtung. Die historische Kritik nämlich betrachtet das Kunstwerk als geschichtliche Erscheinung, und sucht demgemäß zu zeigen, wie seine Entstehung zunächst aus den gegebenen Bedingungen, der Mitwirkung dieser oder jener Umstände und Verhältnisse ꝛc. zu erklären, demnächst wie es aus dem Leben, dem Geiste und Charakter des Künstlers, endlich wie es als Product der Geschichte der Kunst und der Entwickelung des menschlichen Geistes überhaupt, aus dem Charakter der Zeit, deren Stimmung, Richtung, Stellung zur Vergangenheit und Zukunft, hervorgegangen sey. Auf diesem Wege sucht sie die Bedeutung des Kunstwerks, die Intention des Dichters, zu ermitteln. Die ästhetische Kritik dagegen betrachtet das Kunstwerk rein für sich, losgelöst von allen jenen Beziehungen, wie eine besondere, in sich abgeschlossene Welt, und sucht es bloß durch die Kraft des erkennenden Gedankens zu verstehen, aus und in ihm selbst seine Bedeutung nachzuweisen. Beide Wege haben ihre Klippen und Sandbänke. Während die historische Kritik leicht in jedem Kunstwerke nur die Gedanken, Richtungen und Interessen seiner Zeit sieht, und gerade das Allgemeingültige in ihm, wodurch es zugleich über seiner Zeit steht, verkennt, während sie leicht die Individualität des Dichters vermengt mit seinen Dichtungen, so daß man wohl jene, nicht aber diese in ihrem selbständigen Werthe kennen lernt, während sie leicht übersieht, daß in der Seele des künstlerischen Genius Impulse und Strebungen mitwirken, deren er nicht immer klar sich bewußt ist und die ihn über das Ziel seiner bewußten Motive und Intentionen oft weit hinausführen; — trägt die ästhetische Kritik oft Gedanken hinein in das Kunstwerk, die gar nicht darin liegen, nimmt sie gern einen s. g. Standpunkt über oder neben dem Kunstwerke,

weil die Stellung innerhalb desselben keine rechte Festigkeit gewährt, wenn von seiner lebendigen historischen Grundlage abgesehen wird, bezieht sie das Werk leicht auf Zustände, Tendenzen, Ideen der Gegenwart, die ihm völlig fremd sind, — und man erhält allerlei Reflexionen des Kritikers, aber keine Kritik.

Am besten ist es daher unstreitig, beide Gesichtspunkte zu vereinigen, die ja in der That durchaus zusammengehören. Dieß habe ich versucht, so weit es bei Shakspeare's Dichtungen möglich ist. Die historische Kritik ist indeß ihrer Natur nach, wie jeder einsehen wird, überall nur bis zu einem gewissen Grade durchführbar; bei Shakspeare's Werken aber ist sie mehr als gewöhnlich beengt und gehemmt, theils weil ihr die unentbehrlichen Nachrichten über das Leben und die Persönlichkeit des Dichters mangeln, theils weil es aus den angeführten Gründen unmöglich ist, die Zeit der Entstehung seiner Dichtungen mit Sicherheit zu bestimmen, theils endlich weil viele von Shakspeare's Werken nicht in ihrer ersten ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen, alle aber, wie bemerkt, von den besondern Richtungen, Interessen, Ideen seiner Zeit nur wenig berührt erscheinen. So fehlen der historischen Kritik die nöthigen Mittel und Anknüpfungspunkte, ohne die sie nicht bestehen kann; und die Versuche, aus Shakspeare's Dichtungen seinen persönlichen Geist und Charakter oder umgekehrt aus dem vorausgesetzten Entwicklungsgang seines Geistes seine Dichtungen herleiten und erklären zu wollen, sind daher sämmtlich verunglückt oder haben höchstens den Werth einer mehr oder minder plausiblen Hypothese. Die historische Kritik muß sich mithin beschränken auf eine geschichtliche Darstellung des Bildungsganges der dramatischen Kunst bis zum Tode Shakspeare's auf eine allgemeine Charakteristik seines Zeitalters und eine Zusammenstellung des Wenigen, was wir vom Leben und der Persönlichkeit des Dichters wissen.

Hinsichtlich der einzelnen Werke Shakspeare's muß sie der ästhetischen Kritik das Feld lassen, und kann diese nur hier und da unterstützen. —

Es ist schon vielfach bemerkt worden, unter Andern auch von Goethe, daß „Shakspeare nicht wie andere Dichter, zu einzelnen Arbeiten sich besondere Stoffe wähle, sondern einen Begriff in den Mittelpunkt lege und auf diesen die Welt und das Universum beziehe; und daß man schwerlich einen Dichter finden werde, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zum Grunde liege und im Ganzen wirksam sey, wie an den seinigen sich nachweisen lasse" (Shakspeare und kein Ende. W. Bd. 45). In der That gehört auch dieß zu seinen charakteristischen Eigenschaften. Während die Hauptwerke anderer Dichter oft nur Variationen des Einen Themas, Darstellungen einer oder einiger in ihrem Zeitalter gerade waltender Ideen sind, dreht sich bei Shakspeare jede Dichtung um ihre eigne Axe; jede ist gleichsam eine Welt für sich, von einem eigenartigen Geiste durchdrungen; und nur wer auf den erhabenen Standpunkt ihres Schöpfers sich zu erheben vermöchte, würde vielleicht einsehen, wie alle diese verschiedenen Gestirne zu einem großen kosmischen Ganzen wiederum sich verbinden. Dieser Umstand vermehrt noch die Schwierigkeiten, das was Goethe den centralen Begriff nennt, d. h. die Grundidee in den verschiedenen Shakspeare'schen Dramen zu erkennen und klar nachzuweisen. Shakspeare ist nicht nur so bescheiden, so dramatisch objectiv, daß er seine künstlerischen Motive, seine Intentionen und Ideen mehr verbirgt als enthüllt, er führt uns nicht nur überall eine solche Menge von Charakteren, Thaten und Begebenheiten vor, daß unsre Auffassung sich leicht verwirrt und den Mittelpunkt, um den alle, trotz der scheinbaren Willkühr und Regellosigkeit, sich bewegen, nur mit Mühe und Noth aufzufinden vermag;

sondern Shakspeare besitzt auch einen solchen Reichthum von Gesichtspunkten, aus denen er die menschlichen Dinge betrachtet und damit eine solche Fülle von poetischen Ideen, daß nur ein Geist, der ebenso reich begabt wäre, diesen Reichthum zu erschöpfen im Stande seyn würde. Das Unternehmen, die Ideen und Gesichtspunkte, die Shakspeare bei der Composition seiner Dramen leiteten, aufzudecken, kann sonach immer nur ein Versuch seyn wollen. Jedes neue Zeitalter wird neuere und bedeutendere Beziehungen auf das Centrum des Ganzen entdecken, jeder neue Kritiker den Mittel- und Schwerpunkt des Stücks an einer andern Stelle aufgefunden zu haben glauben; denn jedes ächte Kunstwerk trägt eben im Grunde den ganzen Reichthum des Lebens in sich. Alle die verschiedenen Beziehungen und Auffassungen, — die vielleicht alle gleich berechtigt, weil nur die mannichfaltigen Brechungen des einen und selbigen Lichtstrahls sind, — gleichmäßig zu berücksichtigen, konnte daher schon deßhalb nicht meine Absicht seyn, weil sonst jedes Stück ein eignes Buch erfordert haben würde. Aus dem Grunde mußte ich auch das Geschäft der kritischen Analyse der einzelnen Dramen für mich behalten. Ich konnte nur die Resultate meiner Forschungen darlegen, d. h. meine Auffassung der Grundidee im oben angegebenen Sinne des Worts bei jedem Stücke entwickeln und Andeutungen geben, wie durch sie die Wahl der Charaktere, der Gang der Action, die zu Grunde gelegten Umstände und Verhältnisse ꝛc., kurz Ton und Farbe, Haltung und Composition des ganzen Werks bedingt erscheine.

Die einzelnen Stücke habe ich nicht in der — aus den erwähnten Gründen bloß hypothetischen — Reihenfolge, in der ich glaube, daß sie der Zeit nach entstanden sind, sondern in einer ideellen Ordnung zusammengestellt, deren Princip der aufmerksame Leser leicht finden wird. —

Erster Abschnitt.

Shakspeare's Tragödien.

1. Romeo und Julie.

„Das idealische Gemälde, das uns in Romeo und Julie vorgeführt wird, sagt Schlegel, ist ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe" u. s. w. Daß das Hauptinteresse des Dramas sich um die Liebe zwischen Romeo und Julie dreht, leuchtet von selbst ein. Dennoch möchte ich nicht glauben, daß es der Sinn und Zweck des Ganzen sey, nur dem Inhalte des Ewigen und Vergänglichen in der Liebe zum Ausdruck zu dienen, nur die Natur der Liebe zur Darstellung zu bringen. Ihrer „eignen Natur" nach ist die Liebe keineswegs vergänglich noch wird sie es vermöge der „äußern Umstände". Auch hätte es, um jenen Zweck zu erreichen, nicht des weitschichtigen Apparats, des Streits und Kampfs der beiden großen Häuser, der Einmischung des Fürsten, der Betheiligung der ganzen Bürgerschaft an der Handlung bedurft. Die Liebe ist vielmehr, meine ich, nur die Basis, auf welche der

Dichter sich stellt, der Mittelpunkt der Seite des menschlichen Lebens, die er uns zeigen, der Kern des „Körpers der Zeit", den er zum „Abdruck" bringen will. So kann er sie fassen: denn auf die Liebe zunächst als bräutliche Liebe ist ja die Ehe und damit die Familie und weiter der Staat, und mithin die Entwickelung und Bildung der ganzen Menschheit gegründet. Sie ist also in der That ein Central-Begriff, auf den sich das ganze menschliche Leben beziehen läßt; sie ist im Grunde das Höchste und Herrlichste, was der Mensch hat; denn sie ist die Quelle aller Sittlichkeit, aller Schönheit, aller menschlichen Größe. Auf dieser Basis errichtet Shakspeare sein Gebäude; von ihr aus betrachtet er das Leben und entwirft eine Zeichnung desselben (eine Lebensansicht), die zur Tragödie wird, weil sie vom Standpunkte der tragischen Weltanschauung aufgenommen ist. Oder wenn man lieber will: die bräutliche Liebe ist ihm nur der Stoff, dem er seinen Athem, den Odem der Poesie einhaucht, indem er ihn zum Bilde einer im Boden der tragischen Weltanschauung wurzelnden Lebensansicht verarbeitet.

Zu diesem Behufe hebt S. zunächst die Liebe auf die Sonnenhöhe der glühendsten Leidenschaft, und stellt ihr einen eben so leidenschaftlichen Haß gegenüber. Er macht damit das Wesen der Leidenschaft selbst, die Leidenschaft in ihren beiden Hauptformen zur Quelle des tragischen Pathos; denn Liebe und Haß sind gleichsam die beiden Grundleidenschaften, auf die sich alle übrigen zurückführen lassen. Die Leidenschaft aber ist dem modernen Begriffe des Tragischen gemäß ein Hauptmotiv der tragischen Action. Denn da, wo sie einen großen, edlen, sittlich berechtigten Inhalt hat, welchem der Mensch, von ihr getrieben, alle seine Kräfte und Fähigkeiten, sein ganzes Wesen und Leben dienstbar macht, ist sie der Ausdruck der höchsten Würde der menschlichen Natur, jener idealen Fähigkeit, sich für das

Große, Edle, Schöne bis zur völligen Selbstvergessenheit zu begeistern. Sofern aber der Mensch in ihr zugleich über das einzelne Große und Schöne, dem er nachstrebt, nicht nur sich selbst, sondern der allgemeinen sittlichen Weltordnung vergißt und in der Verfolgung seines Rechts andre Rechte und Pflichten mit Füßen tritt, oder sofern er, von ihr geblendet, das Große und Schöne, für das er schwärmt, mit dem Genuß, den es ihm gewährt, verwechselt, und im Besitz desselben nur seine Befriedigung, rücksichtslos gegen das Wohl und Wehe Andrer, sucht, ist sie zugleich der prägnanteste Ausdruck der ethischen Schwäche in deren mannichfaltigen Gestalten, in denen sie bald als Einseitigkeit oder Beschränktheit des moralischen Zwecks, bald als Irrthum und Verblendung des Urtheils, bald als Schwäche des Willens oder Mangel an Besonnenheit und Selbstbeherrschung erscheint. In der großen edlen Leidenschaft begegnet sich daher leicht und ungezwungen das menschlich Große, Schöne, Ewige mit dem Kleinen, Häßlichen und Vergänglichen, und beide Seiten gehen in die Eine Gemüthsbewegung, die den ganzen Menschen ergreift, zu untrennbarer Einheit zusammen. So gefaßt, ist jede große Leidenschaft an sich selbst schon tragischer Natur.

Romeo's und Julia's Liebe ist von idealer Schönheit, das ätherische Feuer zweier großer, reicher Herzen, das zarteste und zugleich festeste Band zweier edler Naturen, die gleichsam zur Liebe geschaffen, im innersten Wesen für einander bestimmt, Einer im Andern nur sein eignes schöneres Selbst, nur das verkörperte Ideal seines tiefsten Sehnens und Strebens, das Sinnbild höchster idealer Schönheit erblicken. Auf den ersten Blick fließen ihre Seelen daher zu ewiger, vollkommener Einheit in einander: „wie der Blitz schon getroffen hat, noch ehe man sagen kann, daß es blitzt", so schnell und unwiderstehlich entzündet

sich in ihnen die lodernde Flamme, deren tragische, fatalistische Gewalt zwar beide ahnen, ohne ihr jedoch widerstehen zu können noch zu wollen. Tragisch aber wird diese Liebe, nicht etwa im antiken Sinne wegen ihrer idealen Schönheit und Größe, durch den Neid der seligen Götter oder durch die alles Ungemeine und Außerordentliche bedrohende Macht der Nemesis, nicht aus dem prosaisch richtigen, aber eben so unpoetischen als ethisch unwahren Grunde, weil die Liebe nur ein einzelnes Gefühl, nur die „Gefährtin des Lebens" sey und es sich daher, für den Mann wenigstens, nicht gezieme, ganz und völlig in ihr aufzugehen, — sondern nur weil sie von Anfang an zugleich übermächtige, rücksichtslose Leidenschaft ist. In dieser Leidenschaftlichkeit liegt einerseits ihre Poesie, ihre Kraft und Hoheit: von ihrer Gluth gezeitigt entfaltet sich die edle Männlichkeit in Romeo's Charakter, die schöne, zarte Weiblichkeit in Julia's Wesen mit Riesenschritten zur vollen Blüthe, von ihr getragen, erheben sich beide über alle die kleinen, prosaischen, selbstsüchtigen Interessen des Lebens und schweben hoch über dem gemeinen irdischen Daseyn im Aether der lichten Sphäre des Ideals; von ihr gestählt überwinden sie die Schrecken des Todes, und besiegeln sterbend die Unsterblichkeit der Liebe, die Erhabenheit des strebenden Geistes über Leiden und Untergang, die Souveränetät des Reichs der Poesie gegenüber allen feindlichen Gewalten. Aber eben indem ihnen infolge dieser Leidenschaft das Recht ihrer Liebe zum einzigen ausschließlichen Gesetze der Welt, das einzelne Gut zum allgemeinen, alleinigen Gute wird, indem sie darüber die Heiligkeit der moralischen Weltordnung aus dem Auge verlieren, so ist diese Leidenschaft zugleich eine Empörung gegen die waltende Macht der sittlichen Nothwendigkeit: sie tritt heraus aus dem Organismus des Ganzen, sie überschreitet gleichsam die Gränze des Guten und Schö-

nen selbst und geräth unwillkührlich in das entgegengesetzte Gebiet, indem sie die innere Harmonie der sittlichen Mächte stört. Die Liebenden durchbrechen nicht nur die Schranken der Sitte und des Herkommens, sondern zerreißen das Band und verletzen das Recht des Familienverhältnisses, indem sie eigenmächtig, wider Wissen und Willen der Eltern ihren Bund schließen, sie verletzen damit eine sittliche Macht, die ihrer Liebe an innerer und äußerer Berechtigung vollkommen gleich steht. Andrerseits mischt sich in ihre Leidenschaft der selbstsüchtige Trieb nach sinnlichem Genusse, nach persönlicher Befriedigung (wie die 2te und 3te Scene des 3ten Acts deutlich zeigen). Dieses wenn auch nur beigemischte, verborgene und, wenn man will, natürliche Element der Selbstsucht ist es, infolge dessen ihnen jene Besonnenheit und Selbstbeherrschung, deren die große Leidenschaft nicht nur fähig ist, sondern kraft deren sie allein das Große zu vollziehen vermag, verloren geht. Damit sinkt ihre Leidenschaft zu jener blinden Wuth herab, der Romeo verfällt, wenn er auf die Nachricht von seiner Verbannung sich zur Erde wirft und durch raschen, sinnlosen Selbstmord Alles zu verderben im Begriff steht. Es ist derselbe Mangel an Besonnenheit und Selbstbeherrschung, der sich kund giebt in der unvorsichtigen Hast, mit welcher Romeo sich zwischen die Schwerter Mercutio's und Tybalt's wirft und, nachdem er dadurch den Tod des ersteren veranlaßt hat, im wilden Zweikampfe auch dem letzteren den Tod giebt, womit er selbst den Grund zur tragischen Katastrophe legt. Und mit derselben Unbesonnenheit, derselben stürrischen Heftigkeit des Sinnes stürmt er auf die zufällige Nachricht von Juliens Tode, ohne genauere Kunde abzuwarten, ohne bei Pater Lorenzo nachzufragen, nur dem leidenschaftlichen Impulse des Augenblicks folgend fort, um sich selbst den Tod zu geben. —

Dieser rücksichtslosen Leidenschaft, dieser fatalistischen Macht der Liebe steht ein ebenso leidenschaftlicher, ebenso fatalistischer Haß gegenüber. Der Haß ist gleichsam nur die Kehrseite der Liebe, dieselbe Leidenschaft in ihrer verneinenden Gewalt, das Nein, welches im Ja der Liebe unmittelbar liegt und das sie gegen alles ihr Feindselige mit derselben Energie ausspricht, mit der sie sich selbst bejaht. Insofern fordern sich Liebe und Haß wechselseitig, und insofern kann man sagen, war Shakspeare berechtigt, die Ursache und Veranlassung des grimmigen Familienhasses zwischen den Montagues und Capulets ganz im Dunkeln zu lassen. Es kam ihm darauf an, eben dieß Wechselverhältniß, das in der Natur der Liebe liegt, zur Anschauung zu bringen; darum bindet er die Leidenschaft der Liebenden an einen ihre Existenz bedrohenden ebenso leidenschaftlichen Haß: ihn hat ihre Liebe zu überwinden, ihm gegenüber hat sie sich zu bewähren; ob und wie sie ihn besiegt, wird der Prüfstein ihrer Kraft und ihres Rechts, der Angel- und Wendepunkt ihres Schicksals seyn. So erklärt sich der anscheinende Widerspruch, daß mitten aus der tödtlichen Feindschaft der Eltern die verzehrende Liebe der Kinder hervorgeht: die Extreme begegnen sich, nicht zufällig, sondern ihrer inneren Natur nach; die Uebertretung des Sittengesetzes, die in dem unversöhnlichen Hasse der Eltern liegt, rächt sich an den Kindern, und durch sie wiederum an den Eltern selbst.*) Denn das Vernichtende, was der Haß hat, bleibt trotz des Widerspruchs auch bei der Liebe; beide treffen ja in der Leidenschaft in Eins zusammen. So betrachtet, zeigt sich schon in der Grundlage, auf der das Ganze

---

*) Act V Sc. 3: Seht, welch' ein Fluch auf Eurem Hasse ruht,
Daß Gott durch Lieb' all Euer Glück vernichtet!
Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehen,
Verlor ein Paar Verwandte. — Alle büßen.

ruht, eine innere den Aufbau desselben bedingende Nothwendigkeit, die in der menschlichen Natur selbst ihren Sitz hat.

Aus dieser tragischen Gegensätzlichkeit erschließt sich von selbst die tragische Action in ihren wesentlichen Grundzügen. Der tragische Conflict der Rechte und Pflichten ist gegeben: auf der einen Seite Romeo's und Julia's Liebe in dem vollen Rechte ihrer idealen Schönheit, ihre Ehe als eine nothwendige Forderung dieser Liebe, als eine nicht bloß subjective, sondern objective, moralische Nothwendigkeit, — denn man soll die Ehe suchen, wo man wahr und wahrhaft liebt; — auf der andern Seite das ebenso vollgültige Recht der Eltern, der heilige Kreis des Familienverbandes, den ungestraft Keiner zerstören darf; mithin Recht und Unrecht so ineinander geflochten, daß das Recht der Liebenden zugleich ihr Unrecht, ihr heimlicher Ehebund zugleich eine moralische und unmoralische Handlung ist. Diesen Widerspruch zu lösen, ist die Aufgabe der tragischen Action. Die ersten fünf oder sechs Scenen stellen daher zunächst die Aufgabe selbst klar und deutlich hin; sie bauen exponirend das Fundament auf, und deuten zugleich die Stellung der handelnden Personen zu einander an. In Shakspeare'scher Weise sondern sich bestimmte Gruppen aus und ordnen sich zu einander nach dem Grade ihrer Bedeutung. In der Mitte Romeo und Julie mit ihrer Liebe, hinter ihnen als Helfer und Retter Pater Lorenzo und die Amme; zur Seite dort die Mantagues und ihr Anhang, Mercutio und Benvolio; hier die rohere Leidenschaft der Capulets mit Tybalt und dem Grafen Paris; über allen, doch im Hintergrunde, der Fürst als Repräsentant der allgemeinen Macht des Rechts und der Sittlichkeit, der das ethische Ganze, den Staat, gegen die zerstörenden Eingriffe der Einzelnen zu schützen hat. Diese Gruppen, jede ein Hauptmotiv zur Entwickelung der Action in sich tragend, bewegen sich

dann gegen einander, treten abwechselnd hervor, und führen so, ganz von selbst, jede in der Verfolgung ihrer besonderen Interessen begriffen, die Handlung bis zur Katastrophe durch. —

Mit der Einmischung des Fürsten in den Gang der Begebenheiten rückt Shakspeare die Geschichte der Liebenden dem allgemeinen historischen Interesse näher. Ein ganzer Staat erscheint in heftiger Aufregung; das öffentliche Wohl ist gefährdet; der Fürst selbst tritt zur Wahrung desselben zwischen die streitenden Parteien; und das, was sonst nur Privatangelegenheit wäre, wird so zur Staatsaction und greift in das Verhältniß der menschlichen Gesellschaft zu ihren Gliedern hinüber. Nur in einem Zustande allgemeiner Aufregung konnte eine so maaßlose Leidenschaft der Einzelnen Wurzel schlagen und Raum gewinnen. Weil das Besondere durch das Allgemeine und umgekehrt bedingt ist, so durfte die Geschichte der Liebenden nicht völlig isolirt werden; auch der Charakter der Zeit, der Zustand des Staats und die Sinnesart des Volkes mußte in allgemeinen Grundzügen geschildert werden. Dadurch wird die allgemeine Bedeutung, welche in dem ideellen Inhalte der Tragödie niedergelegt ist, auch äußerlich hervorgehoben. An das Verderben der Einzelnen knüpft sich der Untergang ganzer Geschlechter, und durch den verderbten Zustand des Ganzen, der Familie, des Geschlechts, wird Verbrechen und Untergang der einzelnen Glieder herbeigeführt. So dargestellt, erscheint die Geschichte der Einzelnen als Sinn- und Abbild der Weltgeschichte: dieselben Motive, dieselben Bedingungen und Gesetze regieren dort wie hier.

Weil die Tragödie nach Shakspeare's Auffassung in unmittelbarer Beziehung steht zu den ethischen Gesetzen des menschlichen Lebens und den ethischen Motiven der menschlichen Schicksale, so tritt das, was in der Komödie als Werk des Zufalls,

des Irrthums und der Willkühr erscheint, in der Tragödie als Folge einer inneren Nothwendigkeit auf. Das zeigt sich auch hier an den Hauptmomenten der dramatischen Action. Es ist kein Zufall, daß Tybalt den Mercutio, Romeo den Tybalt erschlägt, sondern die unvermeidliche Folge theils jener unbesonnenen Leidenschaftlichkeit Romeo's, theils des obwaltenden Parteihasses. Beide, Mercutio und Tybalt, sind daher keineswegs entbehrliche Nebenfiguren: jener im heitern Leichtsinn seines derben, streitsüchtigen, rücksichtslosen Humors, mit dem er zugleich dem trüben Ernste der überall herrschenden Leidenschaft das Gegengewicht hält und ihm seine erdrückende Schwere nimmt, Tybalt mit dem blinden, düstern Eifer seiner wilden Natur, beide sind die thätigen Träger dieses Parteihasses, der, wie er einmal ist, unvermeidlich in Mord und Todtschlag sich äußern muß, — der ruhige, besonnene Benvolio sucht umsonst die Gluth zu löschen, seine Function im Organismus des Ganzen ist zu zeigen, daß sie eben unlöschbar sey, — während die Greise, Montague und Capulet, die eigentlichen Urheber des Zwistes, ohnmächtig und unfähig zum Handeln, aber um so bedeutsamere Repräsentanten der unüberwindlichen Gewalt dieses Hasses, nur noch da sind, um zu leiden und die blutige Saat, die sie ausgestreut, zu ernten. — Es ist kein Zufall, daß Romeo in dem Irrthume bleibt, Julie sey gestorben, oder daß letztere nicht wenigstens einige Minuten früher erwacht, ehe Romeo das Gift getrunken. Bruder Lorenzo's frommer Betrug, hervorgehend aus der stillen Einsamkeit wissenschaftlicher Forschung und beschaulicher, aber liebevoller Betrachtung der Dinge, kann in dem reißenden Strome der Leidenschaften, auf diesem schwankenden, vulkanischen Boden nicht Wurzel fassen; so heterogene Elemente stoßen sich gegenseitig aus; wie Romeo den Trost der Philosophie mit versuchtem Selbstmord beantwortet,

wie er alle Ueberlegung und Besinnung von sich wirft, so kann auch die von der überlegenden, sinnenden Wissenschaft gebotene Hülfe ihn nicht retten: es ist der Finger jener unsichtbaren, das Ganze leitenden göttlichen Macht, welche den Zufall lenkt und den Brief Lorenzo's zurückhält, um den tragischen Conflict auf wahrhaft tragische, d. h. zugleich versöhnende, das Gemüth erhebende Weise zu lösen. — Selbst jenem Einfalle Romeo's und seiner Freunde, das Fest der Capulets zu besuchen, worin der erste Anstoß zur ganzen Folge der tragischen Ereignisse liegt, wird das Zufällige und Willkührliche abgestreift. Tiefsinnig erinnert uns der Dichter durch den spottenden Mund Mercutio's an jene geheimnißvollen Beziehungen zwischen dem innern und äußern Leben, zwischen Vergangenheit und Zukunft, welche der ahnenden Seele zuweilen im Traume sich sinnbildlich kundgeben. Romeo, durch einen Traum geschreckt, folgt der Einladung der Freunde fast willenlos und widerstrebend, „sein Herz erbangt und ahnt ein dunkles Verhängniß;" dennoch geht er ihm entgegen, von einer innern Nothwendigkeit getrieben. Und diese Nothwendigkeit, — was ist sie anders, als eben jener dunkle, und doch so gewisse Zusammenhang der innern und äußern Welt, jene geheimnißvolle und doch so zweifellose Wechselwirkung zwischen dem Charakter des Menschen und seinem Schicksale, wodurch dem innern Zuge des Geistes auch die äußern Umstände entsprechend antworten, wodurch hier jener schicksalsvollen Macht der Liebe, welcher Romeo durch sein ganzes Wesen gleichsam unterthan ist, auch die äußere Gelegenheit entgegen kommt! —

Was die Charaktere betrifft, so wird Niemand verkennen, daß deren Fassung und Haltung ganz dieser innern Nothwendigkeit der tragischen Action entspricht: das Eine folgt unmittelbar aus dem Andern. Da es nicht meine Absicht ist, auf Shakspeare's Kunst zu charakterisiren, über die so viel geschrie-

ben, und die gerade am leichtesten zu erkennen ist, näher einzugehen, ausgenommen da, wo die richtige Fassung der Charaktere Schwierigkeiten bietet oder von ihr vorzugsweise das Verständniß des Ganzen abhängt, so begnüge ich mich mit einigen allgemeinen Bemerkungen und einer kurzen Vertheidigung Shakspeare's gegen unbegründeten Tadel, der ihn weniger hinsichtlich der Zeichnung, als hinsichtlich der Wahl der Charaktere getroffen hat. In dieser Beziehung hat man vornehmlich Anstoß genommen an der Persönlichkeit der Amme, an ihren zweideutigen Geschichten und Redensarten, ihrer Neigung zum Kupplerhandwerk, ihrem Wankelmuth und ihrer völligen Haltlosigkeit. Ich habe über die Bedeutung des Komischen in diesem Charakter schon oben einige Andeutungen gegeben. Auch Schlegel (in den Kritiken und Charakteristiken) hat bereits zur Rechtfertigung des Dichters treffliche Bemerkungen gemacht, die indeß, wie mich dünkt, noch nicht den rechten Punkt treffen. Wenigstens ist damit noch nicht die Frage beantwortet, warum dieser Charakter, wenn auch seine Lebenswahrheit und Wirklichkeit nicht zu bezweifeln ist, just so und nicht anders gefaßt ist? — Mir scheint darin die — vielfach bestrittene und allerdings oft nur leise andeutende — Kunst Shakspeare's im Motiviren sich zu bewähren. Diese Lascivität, diese Lust am Kuppeln, diese Geschäftigkeit, ihren Pflegling sobald als möglich die Freuden der Liebe kosten zu lassen, dieses Ausschweifende im Charakter der Amme, welche Mutterstelle bei Julien vertreten und sie bis in ihr jungfräuliches Alter stets umgeben, gewartet und gepflegt hat, konnte auf Julia's Natur und Bildung nicht ohne Einfluß geblieben seyn: es erklärt sich daraus, zum Theil wenigstens, jene schmachtende Liebessehnsucht, jene Ungeduld und Heftigkeit des Verlangens, welche das kaum erblühte Mädchen mit Hintansetzung aller Rücksichten gegen Eltern und Familie so rasch dem Geliebten in

die Arme führt. Im Charakter der Amme liegt eben deßhalb zugleich ein starker Vorwurf gegen Julia's Mutter, die — offenbar eine stolze, kalte, hartherzige Frau, — der Amme ihre Stelle überlassend, die Liebe und das Vertrauen der Tochter unmöglich gewinnen konnte. — Noch weniger kann ich in den Tadel einstimmen, als sey die pflichtwidrige Nachgiebigkeit des Pater Lorenzo gegen das Verlangen der beiden Liebenden unmotivirt, unnatürlich und charakterwidrig. Hätte denn Lorenzo's Weigerung etwas geändert oder gebessert? Hätte sie den übergetretenen Strom in sein Bette zurückweisen können? Würde nicht vielmehr die Leidenschaft der Liebenden sich widerrechtlich genommen haben, was ihr gesetzlich verweigert worden? — Lorenzo ist ganz im Geiste des katholischen Klerus gezeichnet. Er hat als Beichtvater ein inniges trauliches Verhältniß zu den beiden Liebenden, er liebt sie selber mit väterlicher Theilnahme, und weil er sie liebt, will er sie glücklich machen; auch schlägt sein Herz noch warm genug, um diese glühende Leidenschaft zu verstehen. — Darum vermählt er sie, darum sucht er nach dem Antrag des Grafen Paris Julien vor dem vernichtenden Zorn der Eltern zu retten; darum erklärt er nicht, sie sey schon vermählt, sondern empfiehlt ihr jenes verzweifelte Mittel, das sie dem Grabe überliefert. Denn mit dem beschaulichen, sinnenden Leben, das er führt, weiß er sehr wohl eine praktische Thätigkeit zu verbinden, wie die Beschäftigung mit der Heilkunde beweist; auch hat er, wie die meisten katholischen Geistlichen, eine gewisse Neigung, seine Hände im Spiele der Weltbegebenheiten zu haben; er kann dem Gedanken nicht widerstehen, durch die Verbindung der beiden Liebenden vielleicht das große Werk der Versöhnung der streitenden Häuser zu Stande zu bringen. Auch darum geht er auf Romeo's Begehren ein; und nun, nachdem er einmal den ersten Schritt gethan, muß er nothwendig auf

dem eingeschlagenen Wege fortgehen: nicht nur das Glück der Liebenden, sondern auch sein eignes Wohl fordert, daß er Julien durch jenes verzweifelte Mittel vor Verzweiflung und Selbstmord zu retten sucht. Andre haben den guten Pater zum Herolde der Intentionen des Dichters gemacht, durch dessen Mund uns Shakspeare sage, daß seine Dichtung keineswegs ein Lobgesang, eine Verherrlichung der Liebe seyn, sondern im Gegentheil uns zeigen wolle, daß die Liebe nur „ein glücklicher Rausch", nur eine „Blume für den Wohlgeruch sey, deren Gift, wenn sie als Nahrung verschlungen werde, tödtlich zum Herzen dringe". Aber Pater Lorenzo ist in Wahrheit gar nicht so prosaisch weise und hausbacken moralisch wie seine Lobredner: er verkennt nicht die ideale Kraft und Schönheit und die darin liegende ethische Berechtigung der Liebe Romeo's und Juliens, sonst würde er sie nicht vermählen, — eine Handlung, die jener ihm angedichteten Gesinnung direct widerspricht; er verwirft nicht die Leidenschaft an sich, sondern nur die blinde, maaßlose Heftigkeit derselben; er tadelt Romeo (Act II, Sc. 3) sehr nachdrücklich wegen des „Unbestands" seiner Neigung für Rosalinde, er nennt diesen Wankelmuth „Schwäche", die am Manne schlimmer sey als am Weibe; — ihm also ist die Liebe keineswegs bloß ein „vorübergehender glücklicher Rausch." — Die Ansicht, die man ihm in die Schuhe geschoben, vertritt vielmehr Graf Paris. Man hat gefragt: was dieser Graf und seine Liebesangelegenheit überhaupt, und was insbesondere noch der Kampf zwischen ihm und Romeo solle? Sein Fall durch die Hand des Letzteren sey offenbar ganz überflüssig, unmotivirt, bedeutungslos wie ein bloßer Effectstreich. Darauf könnte schon zur Antwort dienen, nichts sey überflüssig, was den Charakter des Haupthelden in ein helleres Licht setze, der durch alle Momente der Action hindurch immer klarer und bestimmter sich entfalten müsse. Aber der

Hauptgrund für den Tod des ruhigen, kalten, prosaischen Grafen liegt in der platten, geist- und herzlosen Sinnesart, womit er die Liebe auffaßt, indem er die Schönheit und Liebenswürdigkeit der Tochter, ohne deren Herz zu fragen, nur von den Eltern gegen seinen Rang, sein Ansehen und seine unerprobte Tugend einzuhandeln gedenkt; — dafür rächt sich gleichsam die göttliche Macht der Liebe an ihm; und er bildet daher mit seiner Weise zu lieben den organischen Gegensatz gegen Romeo's und Julia's Leidenschaftlichkeit; sein Schicksal soll uns zeigen, daß der Dichter keineswegs gemeint sey, durch die Darstellung des tragischen Pathos, das die große, schöne, poetische Leidenschaft trifft, der gemeinen Prosa das Wort zu reden. — In ähnlichem Sinne fallen Tybalt und Mercutio, nicht nur als Opfer ihres blinden Parteihasses, sondern auch in Folge ihrer Stellung zur Grundidee des Ganzen. Mercutio, der über die Liebe nur zu spotten weiß, der über sie hinaus zu seyn wähnt und sie wie weibischen Tand verachtet, verletzt damit die göttliche Macht der Liebe, welche hier gleichsam die sittliche Nothwendigkeit, die Schicksalsmacht repräsentirt, in demselben Grade, als der zänkische, haßerfüllte, rachsüchtige Tybalt, der in seiner Roheit und Wildheit der zarteren Regungen des Herzens unfähig ist, und daher der ethischen Potenz der Liebe ebenfalls feindlich gegenüber steht. Dasselbe endlich gilt in noch höherem Maaße von den alten Capulets und Montagues: sie werden daher noch härter von dem tragischen Pathos getroffen als diejenigen, die ihre Verblendung mit dem Leben bezahlen. —

Romeo und Julie selbst sind vorzugsweise die Gefäße und Werkzeuge dieser herrschenden Potenz, dieser Schicksalsmacht der Liebe; eben darum sind sie die Helden des Drama's, die Träger des tragischen Pathos. Beide gehen völlig auf in der Einen, großen, übermächtigen Leidenschaft; diese Leidenschaft bildet

und entwickelt nicht nur ihren Charakter, sondern sie ist gleichsam selbst ihr Charakter; seine Durchführung ist ihr Leben, ihr Schicksal. So finden wir Romeo gleich beim ersten Auftreten befangen von seiner Liebesschwärmerei für Rosalinde. Allein diese Liebe ist eben nur eine Schwärmerei der Phantasie, nur Verlangen und Sehnsucht nach Liebe, nicht die Liebe selbst: in seinem Bedürfniß nach Liebe, das ihn durch und durch erfüllt, das ihn drängt und treibt, hat er sich vergriffen, hat er die erste beste Schönheit, die ihm begegnet ist, nicht zum wirklichen Gegenstande, sondern gleichsam nur zum Repräsentanten, zum Symbole für den noch unbekannten Gegenstand seiner Liebesgluth gemacht. Um uns diese Liebebedürftigkeit, diese Anlage seiner ganzen Natur zum Helden der Liebe, sein romantisches, von Phantasie und Affect beherrschtes Wesen, und andrerseits um uns den tiefen Unterschied zwischen der bloßen Liebesschwärmerei und der wahren, gediegenen Leidenschaft, zwischen Spiel und Ernst der Liebe, die so oft verwechselt werden, zur lebendigen Anschauung zu bringen, zeigt ihn uns der Dichter anfänglich in dieser fast lächerlichen Gestalt, in welcher ihn der Spott Mercutio's mit Recht trifft. Rosalindens Romeo ist ein melancholischer, schlaffer, müssiger, in sich gekehrter, in frostigen, mehr witzigen als wahren Reflexionen über die Natur der Liebe sich ergehender Träumer, der nicht bloß den Menschen, sondern sich selber zu entfliehen sucht, um in der Einsamkeit, seufzend und weinend, eine andre Welt, ein anderes Ich aus seinen Phantasieen sich aufzubauen. Juliens Romeo dagegen ist ein froher, frischer, Geist und Witz sprühender Jüngling, zwar immer noch zurückhaltend, geizend mit seinem beseligenden Geheimniß, aber voller Energie und Schwungkraft, alle Sehnen gespannt, jeder Pulsschlag eine kühne Hoffnung, eine begeisternde Erinnerung, der Welt sich hingebend und doch zugleich über sie hinausgeho-

ben, die ganze Fülle des Daseyns in der Brust und doch nicht gesättigt; — der Gegensatz kann nicht stärker seyn. Jener war der bloße Schatten Romeo's, der unglückliche Spieler, der sich selbst verloren, der irrende Wandrer, der seine Heimath sucht; dieses ist der wahre Romeo, der in Julien sich selber wieder gefunden, in ihrer Liebe erst Leben und Daseyn gewonnen hat. Denn Julie ist Romeo in weiblicher Gestalt. Mrs. Jameson bemerkt eben so sinnig als treffend: „Alle weiblichen Gestalten Shakspeare's, weil sie eben wahrhaftige Weiber sind, lieben entweder oder haben geliebt oder sind der Liebe fähig; aber Julie ist die Liebe selbst. Die Leidenschaft ist der Bestand ihres Wesens und außer ihr hat sie keine Existenz; sie ist die Seele ihrer Seele, der Pulsschlag ihres Herzens, das Lebensblut ihrer Adern, sich mischend mit jedem Atom ihres Körpers. Die Liebe, die so keusch und edel in Portia, so ätherisch zart und furchtlos in Miranda, so süß vertrauend in Perdita, so tändelnd zärtlich in Rosalinden, so beständig in Imogen, so hingebend in Desdemona, so glühend in Helena, so sanft in Viola erscheint, ist jedes und alles Das in Julia: alle jene erinnern uns an sie, aber sie erinnert uns an nichts als an ihr eignes schönes Selbst." In der That, dieses Selbst ist ganz Liebe; aber auch Romeo's Selbst ist nichts als Liebe: jeder findet im Andern nur sich selber wieder. In dieser Einheit des innersten Wesens liegt die erhabene Kraft wie die ideale Schönheit ihrer Liebe; in dieser Einheit, in diesem Doppeldaseyn entfalten ihre Charaktere den ganzen Reichthum ihres inneren Lebens, Schritt für Schritt mit dem Gange der Action vom tändelnden Spiele der Empfindung über die mannichfaltigen Stufen der Gefühle und Affecte hinauf bis zur erhabenen Höhe des tragischen Pathos sich aufschwingend, stets getragen von den Wellen einer glühenden Leidenschaft und einer geschäftigen, jugendlich schwellenden Phantasie.

Diesem Charakter der beiden Helden, ihrem Leben und Schicksale und damit dem Inhalte der ganzen Darstellung entspricht das eigenthümliche Colorit, das Shakspeare der Diction zu geben gewußt hat. Die Sprache umschließt gleichsam den Leib des Drama's wie jene weite fließende Gewandung die antiken Statuen, welche die Schönheit der Körperformen nicht verhüllt, sondern vielmehr erhöht und gleichsam vervielfältigt. Sie erscheint vorzugsweise reich an eben so treffenden als anmuthigen, jugendlich blühenden Bildern, vorzugsweise elastisch, schmiegsam, melodiös, voll von lyrischen Elementen, stets wogend und schwellend, von höchster Vitalität, ein ätherischer Körper, an dem Alles pulsirt, alle Nerven vibriren, jetzt gewiegt von den balsamischen Lüften einer lachenden Landschaft des Südens, jetzt gehoben und fortgerissen vom Sturm der Leidenschaft und des tragischen Pathos. Aber weil im Ganzen der jugendlich schöne Geist der bräutlichen Liebe weht, fließt die Sprache stets in den Wellenlinien der Schönheit dahin; auch wo der Sturm hineinfährt und die Wogen aufschwellt, brechen sie sich doch nicht in scharfen Kanten und Winkeln, sondern ziehen in runden Schwingungen ihre tiefen Furchen. —

Dieß Gepräge jugendlicher Schönheit trägt die ganze Darstellung in allen ihren Theilen. Vergleicht man Romeo und Julie mit den älteren, ziemlich gleichzeitig entstandenen Dramen Shakspeare's, mit Titus Andronicus, Heinrich VI, Richard III, oder mit den spätern großen Trauerspielen, Lear, Othello, Macbeth, so tritt ein auffallender Contrast hervor. Während dort die Handlung und das tragische Pathos auf die Schultern gereifter Männer oder noch rüstiger Greise gelegt erscheint, sind hier die Helden und Träger der Action, Romeo und Julie, Tybalt, Mercutio, Graf Paris, lauter jugendlich blühende Gestalten. Während dort die Handlung auf der Höhe ihrer Ent-

wickelung uns fast nur Scenen des Schreckens und Entsetzens vorführt, zeigt sie uns hier nur Bilder der Anmuth und Schönheit: selbst das Grabgewölbe mit dem offenen Sarge der scheintodten Julie, von der Fackel Romeo's beleuchtet, ist ein Gemälde, das der Zauber romantischer Schönheit umspielt. Und während dort das tragische Pathos bis zur Spitze des Furchtbaren, Erschütternden, Verstörenden hinaufgetrieben erscheint, hält es hier gleichsam das Maaß der Schönheit inne, und erhebt sich nur bis zum Gefühle einer tiefen innigen Wehmuth: das anmuthvolle Bild, das die beiden Liebenden noch in ihrem Tode bieten, sänftigt den Schmerz über ihren tragischen Untergang. Am meisten verwandt mit Romeo und Julie erscheint von allen Tragödien Shakspeare's sein Hamlet; allein auch hier trübt das scheußliche Verbrechen, das dem Ganzen zu Grunde liegt, und die grausige Erscheinung des Geistes den Schimmer lieblicher Schönheit, der über Romeo und Julie ausgegossen ist. —

Diesen charakteristischen Zug der Schönheit, diesen Schmelz einer besonders innigen, zarten, allen Zwiespalt ausgleichenden, alle Schroffheiten mildernden Harmonie, zeigt endlich auch die Composition des Ganzen, die beim ächten dramatischen Kunstwerk aus der Wahl der Charaktere, aus der Bestimmung ihrer Lebenslage und der Führung der Action in Wort und That sich von selbst ergiebt. Denn die Composition, die das Ganze zusammenhaltende Form des dramatischen Kunstwerks ist eben nichts andres als das harmonische Zusammenwirken jener constitutiven Elemente des Dramas zur Entwickelung und Veranschaulichung der ihm zu Grunde liegenden Idee. Shakspeare liebt es, wie wir sehen werden, seine leitenden Gedanken in verschiedenen Wendungen, von verschiedenen Seiten zu zeigen. So erscheint auch hier die Grundidee gleichsam doppelt durchgeführt, einmal thetisch durch die Hauptaction, an der Liebe Romeo's

und Julia's, sodann antithetisch durch die Nebenaction, an der Liebe des Grafen Paris zu Julien; mittelbar und indirect aber an den Charakteren, Thaten und Schicksalen aller übrigen Personen, welche in die Handlung eingreifen. Denn alle sind, wie wir gesehen haben, in ein bestimmtes Verhältniß zu jener Schicksalsmacht der Liebe gestellt, die das Ganze beherrscht und ihnen ihrer Stellung gemäß ihre Loose zutheilt. Erst am Schlusse indeß, in der Katastrophe durchbricht die Idee des Ganzen gleichsam den umhüllenden Kelch und tritt als Frucht, als Ergebniß der dargestellten Handlung an's offene Tageslicht. Der Schluß der Tragödie ist die Versöhnung des tragischen Conflicts, die Lösung des Widerspruchs, in welchen die Elemente der sittlichen Weltordnung durch die Schwäche und Verblendung ihrer Träger gegen einander gerathen waren. Romeo's und Julia's Liebe behält Recht, aber nur im Tode und durch den Tod, in welchem das Selbstsüchtige der Begierde und des Genusses, das Einseitige und Maßlose der rücksichtslosen, andre Rechte verletzenden Leidenschaft zu Grunde gegangen, in welchem sie, von den Schlacken des irdischen Daseyns gereinigt, die verklärte Gestalt idealer Schönheit gewonnen. Sie behält Recht: denn im Tode sind die Liebenden vereint mit dem Willen ihrer Eltern; die eben so lösende als bindende Gewalt des Todes hebt den Widerspruch ihres Daseyns, sprengt die Fesseln, welche der Parteihaß um ihre Liebe gelegt, schmelzt die Eisrinde, welche die Herzen der Capulets und Montagues von einander geschieden: über ihrem Grabe versöhnt sich der wüthende Parteihaß und geht selbst in Liebe über.

Die Grundidee des Ganzen ist sonach, kann man sagen, die Lebensansicht des Jünglings, aber innerhalb der tragischen Weltanschauung abgebildet. Dem Jünglinge dreht sich das Daseyn noch ganz um die bräutliche Liebe: sein jugendlich kühnes

Streben, sich die Welt zu eröffnen und einen Platz in ihr zu erobern, concentrirt sich ihm um den Besitz des geliebten Weibes: von der Phantasie mit allen Gaben des Himmels ausgeschmückt ist die Geliebte ihm die lebendige Einheit des ganzen Daseyns, das Symbol, die Personification aller Glückseligkeit, ihr Besitz, ihr Verlust ist ihm gleichbedeutend mit Leben und Tod. Die Form aber, in welcher die Liebe sich darstellt, ihr Wesen aufgefaßt und ihr Pathos durchlebt wird, ist nicht nur das bezeichnendste Merkmal für den Charakter des Einzelnen, sondern ein prägnanter Ausdruck des Zeit- und Nationalcharakters ganzer Völker und Culturperioden. Romeo's und Juliens Liebe ist das poetische Abbild jener Auffassung, welche dem das neuere Europa und insbesondere das Mittelalter beherrschenden germanischen Volksgeiste eigenthümlich war; sie ist die romantische Form, der romantische Begriff der Liebe. In diesem erhabenen Eigensinn, der das ganze Leben an die Einigung mit dem Einen einzelnen Menschen setzt, als wenn es gar nichts Großes, Schönes, Liebenswürdiges weiter in der Welt gäbe, spricht sich jene unendliche Würde und Bedeutung aus, welche die moderne Weltanschauung, im Gegensatz zum Alterthum, der einzelnen Persönlichkeit, dem Menschen in seiner Individualität beilegt. Das Wahre und Ewige dieser Auffassung im tragischen Kampfe mit der Schwäche, Einseitigkeit und Beschränktheit des menschlichen Wesens, aber auch im tragischen Siege über alle ihr entgegenstehenden feindlichen Gewalten zur Anschauung zu bringen, das ist der wahre Sinn, der ideelle Gehalt dieser Shakspeareschen Tragödie, welche anerkanntermaßen zu den größten Meisterwerken der dramatischen Kunst gehört.

Zum Schlusse nur noch ein Paar Bemerkungen über die Schlußscene des Ganzen. Man hat sie getadelt und hier und da abgeändert oder weggelassen, weil man meinte, Shakspeare habe

einen Verstoß wider die Regeln der dramatischen Kunst begangen, indem er, statt mit dem Tode der beiden Liebenden unmittelbar zu schließen, eine überflüssige, den tragischen Eindruck abschwächende Scene der Erörterung und Untersuchung nachfolgen läßt. Aber ist es denn bloß eine Scene der Erörterung und Untersuchung? Und hat die Tragödie bloß den Zweck, die Nerven der Zuschauer durch Mord und Todtschlag aus ihrer alltäglichen Schläfrigkeit aufzurütteln? Würde nicht der Untergang des Schönen, Großen, Edlen den Eindruck eines empörenden Mords hinterlassen, wenn nicht in ihm zugleich ein besänftigender, erhebender Trost sich ausspräche? Und dieser Trost, den das Tragische als Moment seines Begriffs in sich trägt, indem es das menschlich Große und Schöne zugleich in seiner Reinigung und Läuterung und damit in seiner wahren, idealen Wirklichkeit darzustellen hat, tönt hier gerade aus der Schlußscene heraus mit den sanften, alles Herbe auflösenden Harmonieen einer stillen, innigen Wehmuth. Die Liebenden sind den feindseligen, alles Ideale hemmenden und bekämpfenden Mächten des irdischen Daseyns, die ihrem Bunde theils in ihnen selbst, theils von außen entgegentraten, zum Opfer gefallen; aber rein und golden, wie der Phönix aus seiner Asche, ersteht ihre Liebe aus dem Grabe, nicht bloß für ein jenseitiges besseres Daseyn, sondern um auch noch diesseits fortzuleben und ihre göttliche Kraft in dem Siege über den grimmigen Haß, der ihr feindlich gegenüberstand, zu bewähren. Es kann keine bedeutsamere, erhebendere und ergreifendere Todtenfeier gedacht werden, als welche hier den beiden Liebenden, den Opfern eines hohen, edlen, idealen Strebens, dargebracht wird, — der schöne, tiefpoetische Schluß einer schönen, tiefpoetischen Dichtung. —

2. Othello.

Othello ist mir immer unter allen Tragödien Shakspeare's als die furchtbarste erschienen. Ich fühle eine gleich starke Neigung und Abneigung gegen das Stück, und es geht mir damit wie mit manchen Menschen, welche durch die Macht und Ueberlegenheit ihres Geistes uns unwiderstehlich anziehen, während sie durch Strenge, Härte, Schroffheit des Charakters uns eben so entschieden abstoßen. So oft ich es gelesen, rief es zunächst immer wieder einen Strudel widerstreitender Gefühle und Gedanken hervor, und nur spät und allmälig folgte der tiefen Erschütterung die tragische Lösung und Erhebung der Seele, die sonst meist unmittelbar von Shakspeare's Trauerspielen ausströmt. Ich kann den Grund davon nur darin finden, daß hier das Herbe jenes Untergangs des menschlich Schönen und Großen ein entschiedenes Uebergewicht behauptet über das Tröstliche und Versöhnende, was zugleich dem Tragischen eigen seyn soll, oder daß wenigstens die schreienden Dissonanzen, die hier aufeinandergehäuft erscheinen, nicht (wie durch die Schlußscene in Romeo und Julie) für die unmittelbare Empfindung in einen wohlklingenden erhebenden Accord sich auflösen, sondern ihre Versöhnung erst mittelbar durch die reflectirende Betrachtung, durch die Zusammenfassung aller einzelnen Momente in dem Gedanken des Ganzen finden. Verhält es sich so, hat mich mein Gefühl nicht getäuscht, so würde darin ein Mangel an tragischer Durchbildung und Vollendung liegen, der dieses Drama, das die Engländer seiner einfachen, besonders klar motivirten Construction wegen meist am höchsten stellen, gegen andere Tragödien Shakspeare's zurücksetzt.

Um darüber zu klarer Einsicht zu kommen, um die Intention des Dichters, das Tragische in Othello's Schicksal, und da-

mit den Kern der Tragödie zu erfassen, kommt es hier vor Allem darauf an, Othello's Charakter zu verstehen. Denn die Tragödie unterscheidet sich auch darin von der Komödie, daß in ihr das tragische Pathos, Leiden und Untergang des Helden, aus dem Charakter, den Kräften und Anlagen, den Leidenschaften und Affecten des Helden, wenn auch unter Vermittelung der äußern Umstände, hervorwachsen muß, während in der Komödie gerade umgekehrt das Spiel des Zufalls und die Verwickelungen der äußern Verhältnisse ihre ganze Macht entfalten, und meist zu ganz andern Ergebnissen führen, als die handelnden Personen nach Charakter, Richtung und Gesinnung beabsichtigten.

Othello nun ist zum Krieger, zum Feldherrn geboren, er ist ein militärisches Genie; das ist seine individuelle Naturbegabung, durch die er sich vor allen andern auszeichnet; das wird vom Dichter so oft und immer wieder hervorgehoben, daß offenbar ein starkes Gewicht darauf gelegt erscheint. Und in der That liegt darin ein Hauptmoment zum Verständniß der ganzen Tragödie. Denn als Krieger par excellence ist Othello nicht bloß ehrgeizig im gemeinen Sinne des Worts; die Ehre bildet vielmehr nothwendig und vorzugsweise die Basis seines persönlichen Daseyns, die Voraussetzung, unter der er allein seine natürliche Bestimmung erfüllen, den Drang seines Genius zu Heldenthaten und Heldenleiden befriedigen kann. Schulmeisterliche Moralisten, die dem menschlichen Leben ihre selbstgemachten Gesetze anorakeln möchten, haben freilich oft genug behauptet, die Ehre sey ein bloßes Phantom, ein von Irrthum und Sünde vorgespiegeltes Gut, dem der sittliche Mensch den Rücken wenden müsse. Allerdings ist die Ehre dieß imaginäre Nichts, wenn sie, statt als Mittel verwendet, zum absoluten Zwecke erhoben wird. Dann ist man nicht ehrliebend, sondern ehrsüchtig. Allein

Ehrliebe und Ehrsucht sind himmelweit verschieden. Diese ist das Geschöpf der Sünde, die Verkehrung eines moralischen Gutes zum Bösen und Verderblichen. Die Ehrliebe dagegen fällt in Eins zusammen mit der ächt moralischen Gesinnung, wie sie dem Manne geziemt, mit der Pflicht, seinen Nächsten zu lieben wie sich selbst, und also seine Kräfte und Fähigkeiten, sein Thun und Streben dem Wohle der Menschheit zu weihen. Denn ohne die Ehre bei den Menschen, ohne die äußere Achtung, die jedem Guten in der menschlichen Gemeinschaft gebührt, sind der männlichen Thatkraft die Sehnen zerschnitten. Der Mensch für sich allein ist unfähig, ohnmächtig; er kann nur wirken, wenn die Andern sein Thun und Streben annehmen, wenn sie in Achtung vor seiner Gesinnung und seinen redlichen Absichten mit ihm zusammenwirken. Die Ehre ist das unentbehrliche Band zwischen der männlichen Thätigkeit und ihrem Wirkungskreise. Darin hat die Ehrliebe ihre sittliche Berechtigung, darum ist Ehrlosigkeit, Mangel an allem Ehrgefühl, eine moralische Schmach. Darum ruft Othello, als er seine Ehre vernichtet glaubt, mit Recht:

Fahr wohl, du wall'nder Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
Muthschwell'nde Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Fahr wohl! Othello's Tagwerk ist gethan!

Mit der Ehre ist seine Thätigkeit vernichtet, seine Kraft gebrochen. — Allein Othello ist nicht bloß ehrliebend, in seine Ehrliebe, indem sie zur Leidenschaft wird, mischt sich auch der Ehrgeiz. Jene ist zwar bestimmendes Princip seines Wollens und Handelns; er weiß zwar, daß ihr Affe, der Ehrgeiz, keine Tugend ist, daß nur der Krieg ihn dazu macht, d. h. ihm das An-

sehen, den Schein geben kann. Aber diesen bloßen Schein will er sich doch nicht rauben lassen, seine Ehrliebe ist vom Ehrgeiz, seine aufopfernde Thätigkeit für das allgemeine Wohl von der Begierde nach Ruhm, von der Selbstsucht der Leidenschaft getrübt. Daher die Unruhe, die Heftigkeit, die gewaltsame Gemüthsbewegung, in die Othello von dem ersten, leisesten Verdachte gegen Desdemona's Treue, von dem bloßen Gedanken an eine Kränkung seiner Ehre versetzt wird. —

Othello hat überhaupt nicht bloß die Tugenden, sondern auch die Fehler des Kriegers. Man merkt es ihm an, daß er seit seinem siebenten Jahre nur mit Soldaten verkehrt hat, sein Lehrer der Krieg, seine Schule das Feldlager war. Er ist daher zwar kalt und besonnen. Jago rühmt von ihm:

— — Die Kanone sah ich
Ihm seine Schlachtreih'n sprengen in die Luft,
Und wie ein Teufel ihm den eignen Bruder
Von seiner Seite raffen; — er im Zorn? —
Dann mußt' es Großes seyn; ich geh' und such' ihn. —
Gewiß das hat was auf sich, wenn er zürnt.

Dieß Lob ist ohne Zweifel ehrlich gemeint. Othello könnte nicht der anerkannt große Feldherr seyn ohne jene unerschütterliche Ruhe und Festigkeit, jene Gegenwart des Geistes, die nur eine Form der Selbstbeherrschung ist, ohne welche die Herrschaft über Menschen und Dinge, über die unendlich mannichfaltigen, unberechenbaren Zufälle, Glückswechsel, Zwischenereignisse des Krieges, d. h. ohne welche die Kunst des Feldherrn unmöglich ist. Aber er ist, wie auch Jago andeutet, nur in der Gefahr kaltblütig. Ohne diesen Hebel des Gleichgewichts ist er nicht nur streng, rauh, rasch, sondern auch wohl auffahrend und heftig. So zeigt er sich in seinem Benehmen gegen den Weinberauschten Cassio, das den Ausgangspunkt der ganzen Katastrophe bildet.

Othello ist aber nicht bloß Krieger, er ist auch Mensch. In den Stürmen des Krieges, unter dem Donner der Kanonen, mitten unter Haß und Streit und Mordlust hat er sich die zarteren, edleren Gefühle, die den Menschen erst zum Menschen machen, hat er sich ein offnes, hingebendes Herz bewahrt, das nicht nach Thaten und Verdiensten, sondern nach Gemüth und Gesinnung fragt. Er weiß zu lieben im vollsten und höchsten Sinne des Worts, er weiß Schönheit der Seele, Anmuth, Liebenswürdigkeit und Adel der Gesinnung nicht nur kalt zu bewundern, sondern liebend und verlangend in sich aufzunehmen. Dieß zeigt sich unverkennbar in seinem Verhältniß zu Desdemona. Seine Liebe zu ihr ist von der reinsten, edelsten Art, eine ächt männliche, von dem innersten Wesen und wahrem Werthe der Geliebten, von der unvergänglichen Schönheit ächter Weiblichkeit ausgehende Liebe. Er ist zwar keineswegs blind für Desdemona's körperliche Reize. Aber diese äußerliche Schönheit allein würde ihn nicht gewonnen haben; sie hätte sein Werben eher zurückschrecken können: denn er weiß sehr wohl, wie wenig er selbst davon in die Wagschaale zu legen hat. Desdemona selbst muß daher sein Herz gleichsam herausfordern, sie muß ihm zuerst entgegenkommen, und erst da er sieht, daß nicht sein Aeußeres, sondern sein eigenstes Wesen ihre Liebe bereits gewonnen, daß sie in ächter Weiblichkeit gleichgültig gegen den äußern Schein, den wahren Werth des Mannes zu schätzen versteht, erst da giebt auch er mit aller Inbrunst, mit allem Feuer ungeschwächter Manneskraft ihr sich hin. Ja, dieß Feuer überlodert die Flammen des Ehrgeizes, überglänzt die Lichtstrahlen des Heldenruhms. Es ist nicht bloße Phrase, es ist volle, tiefe Empfindung, wenn er im höchsten Elend, durch die vermeintliche Gewißheit ihrer Untreue, dem Wahnsinn nahe, ausruft (Act IV, Sc. 2):

— — — Gefiel es Gott
Durch Trübsal mich zu prüfen: göss' er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt,
Versenkt' in Armuth mich bis an die Lippen,
Schlüg sammt der letzten Hoffnung mich in Fesseln;
Doch fänd' ich wohl in einem Herzenswinkel
Ein Tröpfchen von Geduld. Doch mich zu machen
Zum festen Bilde für die Zeit des Hohns
Mit langsam droh'n'dem Finger drauf zu weisen, —
O! O! —
Und dieß auch könnt' ich tragen, sehr, sehr wohl:
Doch da wo ich mein Herz als Schatz verwahrt —
Wo ich muß leben oder gar nicht leben;
Der Quell, aus dem mein Leben strömen muß,
Sonst ganz versiegen, — da vertrieben seyn,
Oder ihn schau'n als Sumpf für ekler Kröten
Begehn und Brüten, — da verfinstre dich,
Geduld, du junger rosenwang'ger Cherub!
Ja, schau so grimmig als die Hölle! —

Wie hier Othello die Liebe hoch über den Ruhm und die Ehre hinaus hebt, so trägt er sein liebendes Gemüth, sein erregbares Herz selbst in sein Amt und seine Pflichterfüllung hinein. Cassio ist nicht bloß sein Untergebener, er ist sein Freund, und mitten im Zorn über dessen Vergehen, mitten in der Ausübung seines Strafamts versichert er ihn seiner Liebe, seiner fortdauernden Freundschaft. Ja Jago's Klage über Zurücksetzung scheint nicht ganz unbegründet. Wenigstens wird seiner Behauptung (Act I, Scene 1), Cassio sey nur „ein Rechenmeister, der niemals eine Schaar in's Feld geführt, noch von der Heeresordnung mehr verstehe, als Jüngferchen", — nirgend widersprochen. Wenn auch der Neid, der aus Jago's Munde spricht, den Mangel an Verdienst und praktischer Bewährung übertrieben haben mag; jedenfalls ist in Cassio's Erwählung zum Lieutenant die Macht, welche persönliche Liebe und Achtung über Othello's Willen ausübt, auf das Bestimmteste ausgesprochen und als ein Grundzug seines Charakters hervorgehoben. — Wer aber wahrhaft zu lie-

ben weiß, der ist auch wahrhaft liebenswürdig. Othello, obwohl ohne äußere Anmuth, wird doch seinem innern Wesen nach überall als ein durchaus edler, freier, offner, sich arglos hingebender und mithin liebenswürdiger Charakter geschildert. Wo der boshafte, haßerfüllte Jago im Selbstgespräche begriffen ist, wird er hoffentlich als vollgültiger Zeuge anerkannt werden. Denn er ist bei aller Nichtswürdigkeit ein feiner, scharfsichtiger Menschenkenner. Gerade Jago aber rühmt von Othello (Act I, Sc. 3):

> Der Mohr nun hat ein grad' und frei Gemüth,
> Das ehrlich jeden hält, scheint er nur so, —

und an einer andern Stelle (Act II, Sc. 1):

> Der Mohr, obschon ich ihm von Herzen gram, —
> Ist liebevoller, treuer, edler Art;
> Und wird für Desdemona, denk' ich, sicher
> Ein wack'rer Ehmann sein.

Gegen diese lauten, unwidersprechlichen Zeugnisse aus dem Herzen seines ärgsten Feindes muß jede übelwollende Ansicht von Othello's Charakter verstummen.

Allein Othello ist nicht bloß Krieger, nicht bloß Mensch im bessern Sinne des Worts; er hat auch noch die besondere Nationaleigenthümlichkeit, daß er ein Mohr ist. Das äußerst heftige, leidenschaftliche Temperament der Negerrace ist eine bekannte Thatsache, und eben so bekannt ist, daß die Temperamentsbeschaffenheit zu überwinden, die allerschwierigste Aufgabe des Sittengesetzes, sie ganz zu ersticken, geradezu unmöglich ist. Damit ist jedoch keineswegs die Unmöglichkeit ausgesprochen, daß nicht auch ein Neger ein wahrhaft edler, sittlich großer Mensch seyn könne; Beispiele von ächtem Adel der Gesinnung, von erhabener Selbstbeherrschung, Versöhnlichkeit und Feindesliebe sind selbst unter den Sklaven nicht selten. Auch Othello'n ist diese Hitze des Blutes, diese Gluth der Leidenschaft ange-

boren. Auch er, der sittlich so hochgestellte Charakter, der willensgewaltige, reichbegabte Geist, hat ohne Zweifel gekämpft und gerungen, sein Temperament und die ihm eingebornen Fehler zu besiegen. Daß es ihm bis auf einen hohen Grad gelungen, bezeugt ihm Jago's Wort, bezeugt ihm die hohe, allgemeine Achtung, die der Doge und Senat von Venedig, die Bürger von Cypern und alle seine Kriegsgenossen, nicht nur vor seinem Feldherrngenie, sondern vor seiner Tugend hegen, — was der Dichter wiederholentlich hervorhebt (z. B. Act I, Sc. 1; Act II, Sc. 1; Act IV, Sc. 1). Dennoch ist er seiner mohrischen Natur keineswegs vollkommen Herr. Gegen alle einzelnen, wenn auch noch so schweren Unglücksfälle würde die Kraft seiner Selbstbeherrschung sicherlich ausgereicht haben: es ist keine Ueberschätzung derselben, wenn er in der schon angeführten Stelle von sich behauptet, auch für das tiefste Elend würde er ein Tröpfchen Geduld in sich gefunden, selbst die Vernichtung seiner Ehre, Hohn und Schande würde er ertragen haben. Aber wo sein ganzes inneres Daseyn, wo das tiefste Fundament seiner Existenz, die Basis seines Charakters erschüttert wird, da bricht auch seine Selbstbeherrschung zusammen, und aus dem Schutte stürzt die entfesselte Leidenschaftlichkeit und Gewaltthätigkeit der mohrischen Natur Verderben bringend hervor.

Dennoch ist es ein auffallender Mißgriff, wenn A. W. Schlegel und mit ihm die meisten Kritiker in Othello nur den Mohren erkennen wollen, der, weil einmal Mohr, auch der blinden Leidenschaftlichkeit, Eifersucht und Rachgier seiner Race unabänderlich verfallen sey; wenn sie die bestialische Wildheit des gemeinen Negers zum Kerne seines Charakters machen, und seine Tugenden zu bloßen künstlichen Angewohnheiten, zu nichtigem Scheine herabsetzen. Diese Ansicht widerspricht nicht nur jenen ausdrücklichen, vollgültigen Zeugnissen, die der Dichter

Jago'n in den Mund legt, sondern sie vernichtet geradezu das Tragische in der Tragödie. Oder soll es tragisch seyn, daß der Mohr stets ein Mohr bleibt, mit dem Kainszeichen auf der Stirn, verstoßen und verworfen, weil er nun einmal kein Weißer ist und werden kann? Soll es tragisch seyn, daß eine wilde Bestie, bislang äußerlich fest gehalten, durch Bosheit und Unvorsichtigkeit von ihren Banden befreit, in blinder Wuth Freund und Feind und zuletzt sich selber zerfleischt? Wahrlich, diese Prädestination und ihre Malice könnte wohl Abscheu und Empörung, niemals aber das tragische Mitleid, die tragische Furcht und Reinigung des Gemüths hervorbringen, die seit Aristoteles als Wirkung und Zweck der Tragödie anerkannt ist. Wäre Othello, statt von einer wirklich hohen Staffel menschlicher Tugend und Seelengröße herabzustürzen, von Anfang an ein gemeiner Neger, dessen versteckter Roheit und Wildheit durch die Entwickelung der Katastrophe nur die Maske der Tugend abgerissen würde, so fehlte der Tragödie alles Fundament, die ganze Construction des Baues wäre aus den Fugen gerissen: Desdemona gehörte in die Klasse der gewöhnlichen, unreifen Mädchen; sie hätte sich von einem Scheinheiligen, von einem Tugendprahler betrügen lassen; Jago wäre der Einzige, der klar gesehen, er behielte Recht und man müßte es ihm danken, daß er durch seine nichtswürdigen Künste die Bestie zur Enthüllung ihrer wahren Natur gebracht; der Senat von Venedig, Cassio und alle Anderen wären, in ihrer Verehrung für Othello, verblendete Thoren! —

Schlegel mochte glauben, daß Shakspeare seinen Helden nur darum zum Mohren gemacht oder seine mohrische Abkunft — gemäß der Novelle des Giraldi Cinthio, aus der er vermuthlich schöpfte — beibehalten habe, um dadurch Othello's Handlungsweise, seine blinde Eifersucht und Rachgier zu erklären

und die Handlung aus dem angeborenen Naturell und damit aus dem Fundament der Persönlichkeit des Helden abzuleiten. Allein gesetzt auch, daß Eifersucht und Rachgier zu den ursprünglichen Grundzügen in Othello's Charakter gehörten, — was in Wahrheit nicht der Fall ist, — so bedurfte es doch, um diese Eigenschaften zu motiviren, nicht der mohrischen Abkunft. Noch heutzutage giebt es geborene Italiener in Menge, die unter gleichen Umständen gerade wie Othello handeln würden. Shakspeare's künstlerische Beweggründe liegen tiefer, im innersten Wesen seiner Kunst selbst. Nicht um Othello's mohrische Wildheit und Wuth, — die er in Wahrheit nirgend kundgiebt, — zu rechtfertigen, sondern zunächst um seine sittliche Größe in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen, hebt er seine afrikanische Abstammung so entschieden hervor. Othello mußte, um die ausgezeichnet hohe Stufe menschlicher Tugend, auf der er steht, zu erreichen, nicht bloß die allgemeine Schwäche und den allgemeinen Hang zum Bösen, sondern außerdem noch die Gewalt seines Temperaments, die Leidenschaftlichkeit seiner Race überwinden. Daß ihm dieß gelungen, darin zeigt sich die eminente Kraft seines Geistes und Willens, und daraus wiederum erklärt sich, wie er trotz des Makels seiner Geburt zu so hohem Ansehen in Venedig gelangen konnte. Diese nicht bloß kriegerische, auf dem angeborenen Talente beruhende, sondern wahrhaft sittliche Heldengröße macht aber auch seinen Fall um so tragischer. Je edler der Held, je höher er gestanden, desto tiefer erschüttert uns sein Sturz, während der Untergang der Bosheit und des Lasters, der rohen Gemeinheit oder gar der thierischen Wuth und Wildheit uns gleichgültig läßt. Außerdem aber erhält auch Desdemona's Charakter seine wahre Bedeutung erst dadurch, daß sie trotz Othello's abschreckender Häßlichkeit, trotz der Verachtung, die auf seinem Stamme ruht, seinen hohen innern Werth

erkennend, ihn heiß und innigst zu lieben vermag. Andererseits kann sie nicht ganz schuldlos erscheinen an dem furchtbaren Schicksale, das sie betrifft: das Tragische desselben würde unser moralisches Gefühl beleidigen und damit den tragischen Eindruck stören, wenn es der s. g. poetischen, d. h. der idealen, oft zwar schwer erkennbaren Gerechtigkeit, die aber einmal ein unvertilgbares Verlangen, ein Bedürfniß unsrer ethischen Natur ist, so schreiend widerspräche. Desdemona's Hauptschuld aber besteht darin, daß sie ihren edlen, zärtlichen Vater hintergangen, und wider sein Wissen und Wollen dem geliebten Manne sich vermählt hat. Und diese ihrem Charakter völlig entsprechende, sonst so vollgültige Wahl konnte ihr Vater bei seiner eigenen Hochachtung Othello's wiederum nur mißbilligen wegen dessen afrikanischer Abstammung. Endlich stützt sich Jago's ganzer Plan, was er oft genug erklärt, auf die doppelte Voraussetzung, theils daß gegen ein solches Mißverhältniß der äußern Anmuth und Liebenswürdigkeit keine Ehe auf die Länge Stich halten könne, theils daß Othello selbst aus eben diesem Grunde um so leichter Verdacht schöpfen werde. — So, sehen wir, ist gerade Othello's mohrische Abstammung so innig mit den Hauptmotiven der ganzen tragischen Entwickelung verflochten, daß die Kritik keiner unwahren Beschuldigungen bedarf, um in diesem einerseits auffallenden, andrerseits gleichgültig scheinenden Umstande tiefe künstlerische Weisheit zu erkennen.

In der That aber ist es nicht nur eine Unwahrheit, daß in Othello's blutigen Thaten nur seine gemeine Natur, seine angeborene thierische Roheit wieder hervorbreche; auch die blinde Eifersucht und Rachgier, die ihm zur Last gelegt wird, ist eine durchaus falsche Beschuldigung. Wir alle haben ja nur Anspruch auf den Namen der Sittlichkeit kraft der Selbstbeherrschung unserer natürlichen Begierden, Affecte und Leidenschaften.

Wir alle tragen den Keim der Rachgier, der Eifersucht, des Ehrgeizes in uns: es giebt kein Laster in der Welt, auf das nicht jeder unter uns eine natürliche Anwartschaft hätte. Aber auch darin ist der Mohr Othello bei weitem den meisten unter uns vollkommen ebenbürtig, daß seine Tugend die gewaltige Versuchung nicht besteht, daß seine Herrschaft über sich selbst zusammenstürzt, als alle Stützen seines Daseyns, für sein Bewußtseyn wenigstens, brechen. Nur dadurch zeichnet er sich aus, daß mit diesem Sturze eine raschere, glühendere, mächtigere Leidenschaft hervorbricht, als sie der nordischen Natur des Engländers oder Deutschen eigen zu seyn pflegt. Eben darum war er vorzugsweise zum tragischen Helden geeignet. — Daß aber die Eifersucht nicht eigentlich zu seiner Natur, nicht zu den Grundzügen seines Charakters gehört, daß er in Wahrheit von ihr nur so viel besitzt als alle Menschen, dafür bürgt nicht nur Jago's schon angeführtes Lob seines „geraden und freien Gemüths", womit ihm gerade alles argwöhnische Wesen, die nothwendige Voraussetzung der Eifersucht, schlechthin abgesprochen wird; dafür spricht nicht nur sein eignes Zeugniß (Act III, Sc. 3); nicht nur jenes im Angesicht des freiwilligen Todes gesprochene und dadurch beglaubigte Wort (Act V, Sc. 2):

> Sprecht von mir wie ich bin. Dann müßt Ihr melden
> Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
> Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt, u. s. w.

sondern vor Allem bezeugt es ihm sein eigenes Benehmen. Hätte Shakspeare die Eifersucht in die Mitte seines Charakters stellen wollen, warum äußert sie Othello nirgend, bevor ihn Jago reizt und aufstachelt? Kein Wort der Besorgniß, der Unruhe, des Verdachtes kommt über seine Lippen, kein Gedanke an die Möglichkeit der Untreue Desdemona's in seine Seele. Selbst Jago's Behauptungen traut er keineswegs sogleich, sondern fordert Be-

weise, schlagende, unwiderlegliche Beweise. Erst als er die Ueberzeugung handgreiflich in den Händen zu haben glaubt, erst da schießt die Eifersucht, die bisher nur im Keime vorhanden war, von seinem heißen Blute, seiner reizbaren Empfindung und feurigen Einbildungskraft gezeitigt, wie Unkraut wuchernd empor. Aber auch diese Beweise sind nicht etwa ungewisse, zweideutige Zeichen, die nur der Argwohn zu Beweisen stempelt; — den Mann will ich sehen, der in Italien, in dem üppigsten Handelsstaate der Welt, in einer Zeit weiblicher Sittenverderbniß, wie sie Jago (Act III, Sc. 3 vergl. Act II, Sc. 1) schildert und in Emiliens losen Reden (Act IV, Sc. 3) sich abspiegelt, von einem Freunde und Kriegsgenossen, den alle Welt für einen Ehrenmann hält, eben so fein als arglistig belogen, die Zeichen seiner Zärtlichkeit in den Händen eines jungen, schönen, liebenswürdigen Mannes erblickend, durch das warme Interesse seiner Frau für eben diesen ihren angeblichen Geliebten in seinem Argwohn bestärkt, nicht Verdacht schöpfen und den Einflüsterungen des Eifersuchtsteufels Gehör geben sollte! In der That, der müßte in arkadischer Träumerei die Weiber für lauter Engel halten, der darin nicht vollgültige Beweise der Untreue zu besitzen meinte. Wer aber Grund zur Eifersucht hat, der ist nicht eigentlich eifersüchtig. Das Wesen der Sucht besteht vielmehr gerade darin, daß sie überall sucht, wo nichts zu finden ist. Der Eifer, der Schmerz und Zorn über die wirkliche Treulosigkeit ist eben so berechtigt wie über jede andere moralische Unthat eines geliebten Wesens. Nichtsdestoweniger hat Othello's Schmerz und Zorn äußerlich das Ansehen der Eifersucht, theils wegen der außerordentlichen Heftigkeit, mit der er sich äußert, theils weil jene Beweise nur für ihn Beweise, in Wahrheit keine sind, oder weil es sein Unglück ist, unerhört belogen und betrogen zu seyn. Für uns, objectiv genommen,

erscheint er daher allerdings eifersüchtig, für sich, subjectiv, ist er es in der That nicht.

Aehnlich verhält es sich mit Othello's Rachgier. Zunächst ist es wiederum Jago, der uns bezeugt, der Mohr sey „von Natur edel und liebevoll". Ein edler und liebevoller Mensch aber kann unmöglich rachsüchtig seyn, d. h. die Rachgier kann zwar wohl, wie alle andern Schwächen, dem Keime nach in ihm liegen, aber sie kann nicht zu seinen charakteristischen Eigenschaften, nicht zu den Grundzügen und Grundmotiven seines Wesens gehören: dem widerspricht die Liebe und der Adel der Gesinnung diametral. Demnächst, wie langmüthig und versöhnlich zeigt sich Othello (Act I, Sc. 2) gegen den alten Brabantio! Obwohl mit den härtesten, ungerechtesten Schmähungen überhäuft, behandelt er ihn doch mit Milde und Ehrerbietung. Eben so erträgt er die Kränkung seiner Zurückberufung von Cypern mit Ruhe und Ergebung.*) In beiden Fällen zeigt sich mehr ein männlicher Stolz, eine edle Würde, wie sie mit ächter Größe gepaart zu seyn pflegt, die ihres Werths sich bewußt, über ungerechte Beleidigungen hinwegsieht; nirgend eine Spur von allen den Zeichen, in denen sich das aufschwellende Rachegefühl kund giebt. Auch hier bricht daher das Samenkorn der Rachsucht in seiner Brust erst auf, nachdem er sich selber völlig entfremdet ist. Liebe und Ehre waren die Grundfesten seines Lebens; in Desdemona hatte er sein eigenstes Selbst wiedergefunden. In-

*) Diese Zurückberufung — ein sehr untergeordnetes Nebenmoment der Handlung — erscheint allerdings „unmotivirt"; aber Fürsten, Dogen und Senate handeln nun einmal zuweilen unmotivirt, willkührlich. Desdemona's Ausruf: „Das freut mich", der ihr bei der Nachricht davon entschlüpft, ist dagegen keineswegs „unmotivirt", „unnatürlich"; es ist vielmehr sehr natürlich, daß es ihr auf Cypern nicht gefällt, daß sie sich nach Venedig zurücksehnt, daß sie hofft, Othello werde genesen, wenn er aus seiner gegenwärtigen Stellung und Umgebung heraustrete.

dem er sie verloren meint, verliert er sich selbst; mit ihrer Treulosigkeit wird er sich selbst ungetreu. Mit Recht klagt daher Desdemona (Act III, Sc. 4):

> Mein Herr ist nicht mein Herr; ich kennt' ihn nicht,
> Wär' er im Antlitz, wie im Geist verwandelt.

Mit Recht fragt Lodovico verwundert (Act IV, Sc. 1):

> Ist dieß der edle Mohr, den der Senat
> Sein Eins und Alles nennt? Der edle Geist,
> Den Leidenschaft nicht regt? Deß feste Tugend
> Kein Pfeil des Zufalls, kein Geschoß des Glücks
> Streift und durchbohrt?

Mit Recht endlich sagt er selbst von sich (Act V, Sc. 2):

> Hier steht, der einst Othello war; hier bin ich.

In der That, er ist ganz und gar ein Andrer geworden, er ist nicht mehr Othello. Aber, wie der Dichter auf das Bestimmteste andeutet, diese Verwandlung ist nicht der Schlegel'sche Rückfall in seine eigentliche, thierische Natur, sondern der Zerfall seiner wahren edlen Natur, der Zusammensturz des herrlichen Bau's in wüste Trümmer, aus denen giftige Nattern hervorzischen. In den gerechten Schmerz und Zorn, den sein Temperament, seine glühende Empfindung, seine erregte Phantasie zur heftigen Leidenschaft steigern, mischt sich daher allerdings das Rachegefühl. Aber selbst seine Rache hat noch ein edleres Motiv in sich, als die bloße Weide am Leiden und Untergange ihres Opfers. Nachdem ihm die Liebe verloren, nachdem er von Freund und Gattin verrathen, vereinsamt, keinen Menschen mehr zu lieben vermag, da umklammert er mit der blinden Verzweiflung des Schiffbrüchigen die letzte Handhabe, an der er das Leben gehalten, das einzige Gut, das ihm geblieben: die Ehre; sie wenigstens will er sich retten. Ihr aber glaubt er Desdemona's und Cassio's Leben opfern zu müssen. Die Ehrbegriffe jener Zeiten, besonders in Italien, forderten unabweislich den

Tod der treulosen Gattin, den Tod des Ehebrechers. Ihnen zu genügen, hielt daher Othello für seine Pflicht; und es ist mithin gewiß keine Lüge, wenn er (Act V, Sc. 2) sich einen „ehrenvollen Mörder" nennt, der „nichts aus Haß, für Ehre Alles gethan." In der That, wäre Desdemona's und Cassio's Verbrechen wahr, so wäre auch seine Rache, vom Standpunkte seiner Zeit angesehen, nur gerecht und zur Rettung seiner Ehre geboten, er selbst mithin nicht rachsüchtig zu nennen. Auch bei diesem Punkte kann man daher sagen: für uns, objectiv genommen, erscheint er allerdings rachsüchtig; für sich, subjectiv, ist er es nicht. Zum mindesten ist die Rachsucht eben so wenig als die Eifersucht das eigentliche Motiv seiner Handlungen. Dieß zeigt sich selbst in der äußern Art und Weise, wie er die Rache vollzieht. Die gemeine Rachsucht würde nur auf Erhöhung der Leiden ihres Opfers, auf Steigerung ihrer Befriedigung gedacht haben. Wie rührend fordert dagegen Othello Desdemona auf, zu beten und ihre Sünden dem Himmel zu beichten, auf daß er mit ihrem Leibe nicht auch ihre Seele tödte. Hier im Augenblicke der höchsten Erregung, in der verzweifelnden Stimmung des Mörders, bricht noch seine Liebe hervor, zeigt sich noch der unverwüstliche Adel seiner Seele!*) —

Noch einmal: Schlegel's Mißverständniß ist unbegreiflich, und kann nur daher rühren, daß ihm die Intention des Dichters völlig entgangen ist. Es ist um so unbegreiflicher, da klar am Tage liegt, daß alle die Beschuldigungen, die er auf Othello's Charakter wälzt, nicht auf ihn, sondern auf Jago fallen, und daß gerade Jago nach der offenkundigen Absicht Shakspeare's den diametralen Gegensatz, die hebende Folie zu Othello's

*) Mit meiner Auffassung von Othello's Charakter stimmt C. Hebler (Aufsätze über Shakspeare, Bern, 1865, S. 26 ff.) vollkommen überein; im Wesentlichen auch Gervinus.

Heldengestalt bilden sollte. Jago ist im gemeinsten Sinne eifersüchtig: denn sein Verdacht gegen die Treue seines Weibes ist eine leere Einbildung; er zweifelt selbst daran, sein scharfer Verstand bezeugt ihm die Unwahrheit seiner bloßen Vermuthung; aber sein Herz hält sie fest; denn durch die bloße Einsicht läßt sich der eingewurzelte Hang zum Bösen nicht bezwingen. Er ferner ist rachsüchtig, furchtbar rachsüchtig. Denn auf jenen bloßen Verdacht hin und weil ihm Cassio durch Othello's Wahl zum Lieutenant vorgezogen worden, verfolgt er beide bis zum Tode, und freut sich an dem herzzerreißenden Elende, das er anstiftet. Er, obwohl dem wahren Ehrgefühl völlig entfremdet, ist doch ehrgeizig, ambitiös in der schlechtesten Bedeutung des Worts. Ihm ist die Ehre jener bloße Schein, jenes nichtige Phantom eingebildeter Thoren, das er herzlich verachtet, dem er aber nachjagt, weil er das Mittel ist, seine anderweitigen Gelüste zu befriedigen, ihm zu Macht und Reichthum, zur Herrschaft über die Menschen zu verhelfen, und weil er der Beschäftigung mit äußeren Zwecken bedarf, um von dem Umgange mit sich selber loszukommen. Er ferner ist die gemeine thierische Natur, die ihre Roheit und Wildheit nur so lange verborgen hält, als die Verhältnisse es gebieten und das Versteckenspiel der eignen Absichten es fordert, die dagegen furchtbar hervorbricht, sobald das Glück ihm den Rücken kehrt. Dieß zeigt sich zur Evidenz in der selbstverrätherischen Wuth, mit der er sein eignes Weib ersticht. Man hat zwar diese That, gegenüber dem sonst so kalten, besonnenen, stets seiner selbst mächtigen, stets Folge und Wirkung berechnenden Wesen Jago's, für unmotivirt, für charakterwidrig erklärt, aber in realistischer, am Handgreiflichen klebender Blindheit übersehen, daß ein Haß und eine Rachsucht, wie sie Jago's Brust durchglüht, nur erklärlich ist, nur entspringen kann aus einem sehr hohen Maaße leiden-

schaftlichen Verlangens und leidenschaftlicher Erregbarkeit; man hat außerdem übersehen, daß Jago, zwar nicht der begangenen Verbrechen, doch aber der niederträchtigsten Lügen und Intriguen durch das Zeugniß Emiliens überführt, nicht nur Strafe zu erwarten hat, sondern daß — was ihm mehr gilt — seine Stellung, seine militärische Laufbahn und ihr ehrgeiziges Ziel (an Othello's Stelle zu gelangen), alle seine Hoffnungen und Pläne, kurz Alles, was ihm das Leben werth gemacht, durch sein eignes Weib mit Einem Schlage vernichtet ist. Dieß erkennt er auf den ersten Blick; dieß erregt den Grundquell seines Wollens und Handelns, seine leidenschaftliche Rachsucht; dieß erschüttert seine Herrschaft über sich selbst, die ihren Halt nur an der Verfolgung seiner ihm stets vorschwebenden Pläne und Absichten hatte: mit der Vernichtung der letzteren bricht sie zusammen; er hält es nicht mehr der Mühe werth, sich zu bemeistern, — er läßt dem Zorn und der Rachsucht frei die Zügel schießen. Jago also und nicht Othello ist der übertünchte Tugendheuchler, dessen Sittlichkeit nur Schein und Nachäffung, nur das künstliche Product seiner berechnenden Bosheit ist. In allem Andern das gerade Gegentheil Othello's, versteckt, zurückhaltend, tückisch, gemein egoistisch, ohne einen Funken von wahrer Liebe und Adel der Gesinnung, stimmt er nur in der Energie des Charakters, in dem kriegerischen Muthe, in der Festigkeit und Consequenz des Willens mit ihm überein. Neben seiner Kunst zu heucheln, sind es diese wenigen guten Eigenschaften, die das engere Band zwischen ihm und Othello geknüpft haben, und die ihm gleichsam als Gegengewicht gegen die mehr teuflische als menschliche Bosheit seines Wesens vom Dichter mitgegeben sind. Auch zeigt sich (wie Gervinus feinsinnig bemerkt) eine leise Regung seines zwar völlig unterdrückten, aber doch noch nicht erstorbenen Gewissens darin, daß er eine unwillkührliche Neigung

verräth sich einzureden, als habe er rechtfertigende Gründe für sein Handeln und als seyen seine Verleumdungen nicht bloße Erfindungen, sondern würden durch wirkliche, im Geheimen begangene Sünden der von ihnen betroffenen Personen wahr gemacht. — Dennoch ist es ein, wenn auch verzeihlicher Fehler des Dramas, daß die eminente Nichtswürdigkeit dieses Charakters nicht gründlich genug motivirt ist. Solche unerhörte, das gemeine menschliche Maaß weit überfliegende Bosheit muß sich irgendwie aus der Lebensgeschichte ihres Trägers, aus den besondern Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter der Zeit erklären lassen. Sonst überwindet der sittliche Abscheu den immerhin lebensvollen Schein der psychologischen Wahrheit des Charakters: man ist geneigt zu zweifeln, ob es je einen solchen Menschen gegeben habe und geben könne; damit aber ist dann auch Othello's furchtbares Schicksal seiner innern Möglichkeit nach in Frage gestellt, und diese Frage stört nothwendig den Eindruck des Tragischen. —

Den beiden männlichen Hauptpersonen stehen in ähnlichem, nur minder scharfem Contraste die Charaktere ihrer beiden Weiber gegenüber. Desdemona ist eine jener anmuthigen Frauengestalten Shakspeare's, die, leicht und zart, wie ihre Natur es fordert, mit wenigen feinen Strichen hingeworfen, doch alle Herzen unwiderstehlich gewinnen. Desdemona lebt ganz im Gefühle und in der idealen Lebensanschauung der Liebe: die Gegenwart verschwimmt ihr mit dem Traume einer Zukunft, in der alle Menschen sind, wie sie seyn sollten, jeder Keim zur Blüthe und Frucht, alles Gute aus seiner verkrüppelten Existenz zur vollen Wirklichkeit gekommen ist; Alles erscheint ihr verklärt, im rosigen Lichte wahrer, wenn auch nur innerlicher Güte und Schönheit, weil sie Alles mit liebeverklärtem Auge anschaut. Sie ist daher ebenso arglos, ebenso vertrauensvoll sich hinge-

bend, ebenso leicht zu täuschen wie Othello. Ihre Liebe ist indessen weniger Leidenschaft als tiefes, inniges Gefühl; sie ist nicht jene holde, jugendliche Schwärmerei, die sich so oft getäuscht sieht: sie ist reines ächtes Gold, im tiefsten Grunde der eignen Persönlichkeit wie im innersten Wesen des Geliebten ruhend. Dieß zeigt sich, wie schon angedeutet, zunächst und vor Allem in der Wahl eines Mannes, der, wie Othello, nicht nur ein Mohr, nicht nur äußerlich häßlich, sondern auch ohne den Schimmer der Jugend, ohne die Künste der Galanterie, ohne Feinheit der Sitte und Anmuth der Rede, allein den Werth seines Charakters, sein Helden-Genie und seine sittliche Hoheit in die Wagschaale legen kann. Um diese Wahl, diese Liebe, welche den Mittelpunkt von Desdemona's Charakter und die Basis der ganzen Tragödie bildet, — und welche keineswegs, wie man ohne allen Grund gemeint hat, bloß auf Desdemona's reizbarer, durch Othello's Erzählung seiner Thaten und Abenteuer erregten Phantasie beruht, — in das vollste Licht zu setzen, stellt der Dichter in Rodrigo dem begünstigten Mohren einen Nebenbuhler gegenüber. Desdemona ist nicht nur höchst liebenswürdig, talentvoll, schön, von hoher Geburt, sondern sie ist auch umworben von einem jungen, edlen Venetianer, der sie bis zum Wahnsinn liebt, und dessen Fehler und Vergehen, wie es scheint, nur aus seiner blinden Leidenschaft für sie entspringen (— solcher verlockenden Realität gegenüber hält die bloße Phantasie nicht Stich). Dennoch wählt sie den Mohren. Ja sie wählt ihn nicht nur mit Hintansetzung jeder andern Bewerbung, nicht nur im schroffen Gegensatze gegen die Art gewöhnlicher Mädchen, die von Aeußerlichkeiten, von Schein und eitlem Schimmer sich bestechen lassen, nicht nur im Widerspruche mit der allgemeinen Verachtung, die auf Othello's Geburt lastet, sondern sogar wider Wissen und Willen ihres eigenen Vaters.

Dieser Umstand ist von hoher Wichtigkeit: von ihm aus erhält nicht nur Desdemona's Charakter erst seine wahre Bedeutung, sondern auf ihm ruht das tragische Pathos, von welchem das ganze Drama durchdrungen ist. Wie Romeo und Julie so haben Othello und insbesondere Desdemona sich vergangen gegen das unverbrüchliche Recht der Familie, gegen die väterliche Autorität, wider deren Willen das Kind vom Familienverbande, dem Fundamente aller sittlichen Gemeinschaft, sich nicht eigenmächtig ablösen kann, ohne vom schützenden Bande der Sittlichkeit selbst sich zu lösen. Beide haben mithin Unrecht, aber sie haben Unrecht, indem sie Recht haben. Denn andrerseits ist Desdemona's Liebe durchaus sittlicher Natur, ihre Wahl durchaus berechtigt, da sie nicht nur ihrem eignen innersten Wesen, sondern auch allen Anforderungen des Sittengesetzes vollkommen entspricht; denn das Sittengesetz befiehlt, nicht nach den blinden Gelüsten des Herzens und den Reizungen der Sinne, sondern nach dem wahren, ewigen, d. i. sittlichen Werthe des Menschen zu wählen. Sie hat daher eben so sehr das Recht zu ihrem Vertheidiger als zu ihrem Ankläger; das Recht ist von dem Rechte verletzt, im Widerspruche mit sich selbst. Solche Collisionen düngen den Boden, auf welchem das Tragische wächst; Charaktere, die diesen inneren Widerspruch des menschlichen Daseyns zu durchleben und zu lösen haben, sind vorzugsweise tragische Charaktere. Daß Othello zu ihnen gehört, muß aus den oben angedeuteten Grundzügen seiner Persönlichkeit sich von selbst ergeben. Aber auch Desdemona, trotz ihrer zarten Weiblichkeit, trotz ihrer liebevollen Schmiegsamkeit und Hingebung, ist eine dauerhafte, kräftige Natur, von einer Selbständigkeit, die an Eigenwilligkeit gränzt, affectvoll, energisch, sich selber getreu, großer Impulse und Handlungen fähig. Gerade die heroischen Thaten und Schicksale Othello's waren es, die ihm ihre Liebe

gewannen. Dieser Liebe opfert sie ihren kindlichen Gehorsam und fordert damit den Dämon des Tragischen heraus; um ihretwillen erträgt sie den Zorn des Vaters, den bösen Leumund der Welt, die Beschwerden des Kriegslebens; rücksichtslos giebt sie sich dem geliebten Manne hin, sie will nicht Tochter, nicht Venetianerin, nicht Patrizierin, sie will nur ganz und voll seine Gattin seyn. Aber selbst ihrem Manne gegenüber verfolgt sie hartnäckig, was sie einmal für recht und gut erkannt hat; selbst seinem Zorne setzt sie sich aus, um ihren Willen durchzusetzen. Das sehen wir in ihrem Benehmen als Fürsprecherin Cassio's, dessen Sache sie mit einer leicht zu verdächtigenden Wärme führt, aber offenbar nur darum, weil sie in ihrer Unschuld und Herzensreinheit das Laster, dessen sie beschuldigt wird, gar nicht kennt, und daher auch den Schein desselben nicht zu meiden versteht. Zu dieser Unbesonnenheit verführt sie nur ihr feuriges, liebevolles, mitleidiges Herz, ihre Dankbarkeit gegen den Vermittler ihres Glücks. Eben so verliert sie unvorsichtig das verhängnißvolle Schnupftuch, nur weil sie ganz aufgegangen ist in der Sorge um den vorgeschützten Kopfschmerz Othello's. Noch auf dem Sterbebette endlich, im letzten Athemzuge, macht sie sich einer Lüge schuldig, aber nur, um den Geliebten von Schmach und Strafe zu retten. Ihre Fehler sind mithin zwar nur die Kehrseiten ihrer Tugenden, dennoch bleiben sie Fehler, Fehler von ächt tragischer Natur, weil sie eben das menschlich Große und Edle zu ihrer Basis haben.

Emilie steht als Jago's Gattin und Kammerfrau Desdemona's in einem ähnlichen Verhältnisse zu letzterer, wie Jago zu Othello. Indessen ist der Gegensatz doch wieder von einer andern Seite gefaßt. Emilie gehört nicht zu den s. g. schlechten Charakteren, sie hat nichts von Jago's Bosheit, Eifersucht, Rachgier, nichts von dem gemeinen Egoismus, dem Grundmotive

aller Laster; sie ist vielmehr von Natur gutmüthig, liebt und verehrt ihre Herrin mit wahrer Ergebenheit, und hat einen gewissen natürlichen Instinct für menschliche Seelengröße. Aber sie ist im hohen Grade leichtsinnig, schwach, unverständig, ein Glied der großen Klasse von Menschen, die zwar im Grunde des Herzens das Gute wollen, aber, von den Umständen beherrscht, von schlechten Freunden und Rathgebern verleitet, das Böse thun. Sie hält die Weiber, sich selber nicht ausgenommen, für sittlich schwach, aber die Männer für noch schwächer, und beruhigt sich dabei, weil es nun einmal nicht anders sey. Sie ist ihrem Manne zwar treu, aber, wie sie selber sagt, um der ganzen Welt willen würde sie doch die Ehe brechen, d. h. die Tugend ist ihr nicht unverbrüchliche Sittenreinheit, frei sich selber genug, sondern, wie der Mensch nun einmal ist, halb Tugend, halb Laster, abhängig von Glück und Zufall. Darum läßt sie denn auch Fünfe gerade seyn, und nimmt es mit einer kleinen Sünde nicht eben genau. So erklärt es sich, wie sie in eine Ehe gerathen konnte, die von Anfang an keine war, mit einem Manne, den sie an Herzensgüte weit übertrifft; wie sie diesen Mann bis auf einen gewissen Grad lieben, seinen Wünschen willfahren, an seiner Seite leben kann, ohne doch eigentlich die seinige zu seyn, ohne ihn zu kennen, ohne eine Ahnung von seinem wahren Charakter zu haben; wie sie, die mit wahrem Heroismus die Unschuld ihrer Herrin vertheidigt und selbst dem Tode Trotz bietet, doch eben diese Herrin bestehlen und hintergehen kann, um sich selbst von ihrem Manne betrügen zu lassen.

Zur Seite jedes der beiden Ehepaare steht ein Freund: hier Cassio, dort Rodrigo. Cassio, wie es sich von Othello's Freunde von selbst versteht, ist ein durchaus edler, liebenswürdiger Charakter. So schildert ihn nicht nur Othello, Desde-

mona, Emilie, sondern auch Jago, so lange er es für nöthig hält, der Wahrheit die Ehre zu geben. Allein seine Tugend ist ohne den Ernst und die Strenge des Gesetzes; sie hat die weichen Formen eines polirten, üppigen Zeitalters, sie ist von jener schwächlichen Gutmüthigkeit beherrscht, die Gefälligkeit und Nachgiebigkeit für Pflicht hält. Daher ist es nicht zu verwundern, daß Cassio, obwohl er weiß, wie schädlich der Wein auf ihn wirkt, doch zum Trinken sich verleiten läßt. Daher erklärt sich sein Verhältniß zu Bianca, das ganz den Gifthauch gemeiner Sinnlichkeit athmet. Dort ist er zu nachgiebig gegen den vermeinten Freund, hier zu gefällig gegen eine Dirne, deren einziges Verdienst nur ihre wahre Liebe zu ihm ist. Dennoch ist er Othello's Freundschaft und Desdemona's Verwendung nicht unwürdig. Seine tiefe, ächte Reue über sein Vergehen, wie seine innige Verehrung und Dankbarkeit gegen seinen Freund und seine Beschützerin, beweisen, daß die Reinheit seines Herzens nur getrübt, nicht verloren gegangen ist.

Rodrigo dagegen ist ein heftiger, seinen Leidenschaften und Begierden ergebener und darum sittenloser Mensch, nicht, wie Jago, schlecht aus Bosheit oder niedriger, berechnender Selbstsucht, sondern aus Mangel an aller Selbstbeherrschung. Seine glühende Leidenschaft für Desdemona hält sein ganzes Wesen so gefangen, daß Jago nur ihr zu schmeicheln braucht, um ihn völlig in seinem Netze zu haben. Sie macht ihn blind und taub gegen die plumpe Manier, mit welcher Jago — der bei ihm sich nicht einmal die Mühe nimmt, seinen Verstand und Scharfsinn aufzubieten — ihn und seinen Beutel mißbraucht; sie macht ihn zum Verschwender, zum Narren, zum Verbrecher; sie treibt ihn zu Thaten, in denen er den schmählichen Untergang als würdigen Lohn findet. —

Der alte Brabantio endlich ist nur einleitende, motivirende

Nebenfigur. Er ist nur Repräsentant der väterlichen Gewalt, des Familienverhältnisses, — in ähnlicher Art, wie der Herzog und Senat von Venedig, Gratiano und Lodovico als dessen Abgesandte, Montano als Statthalter von Cypern, nebst den Edelleuten, Officieren, Matrosen 2c., die socialen Verhältnisse, den Zustand des Staats, den Charakter des Volks, den Geist der Zeit repräsentiren, und damit gleichsam den Hintergrund bilden, auf welchem das ganze Gemälde aufgetragen ist, und der, wenn auch nur im Allgemeinen, bestimmend und maßgebend auf Färbung, Zeichnung und Composition des Ganzen einwirkt. Alle diese Figuren bedürfen daher keiner näheren Charakteristik, weil sie im Grunde keine individuellen Charaktere sind.

Aus dieser Zusammenstellung der handelnden Persönlichkeiten des Stücks ergiebt sich gewissermaaßen schon von selbst die Action, der Inhalt der dramatischen Handlung. Zwei Menschen wie Othello und Jago können nicht neben einander hergehen, ohne in Conflict zu gerathen. Othello, obwohl er Jago'n durchaus für einen Ehrenmann hält, zieht ihm doch den verdienstloseren Cassio vor: ein dunkler Instinct, ein unbewußtes Gefühl entfernt ihn von jenem und zieht ihn zu diesem; die tiefe innere Verschiedenheit der beiden Männer trägt die Schuld dieser Zurücksetzung, die Jago's Neid gegen Othello's Glück und Größe verschärft, auf die sein Haß gegen Othello und damit ein Hauptmotiv der ganzen Action sich gründet. Auch seine Eifersucht liegt nicht nur tief in seinem eignen Charakter, sondern ist ohne Zweifel auch durch Othello's freies, ungebundenes Benehmen gegen Emilie wie durch deren leichtfertige Gesinnung veranlaßt. Damit aber ist dann das ganze Triebwerk der Action bereits in Gang gesetzt. Denn Rodrigo's Liebe zu Desdemona ist für Jago kein Motiv, sondern nur ein Nebenvortheil, ein Mittel zur Ausführung seiner Pläne, das er benutzt, so gut er

kann, und nach dem Gebrauche wegwirft. Andrerseits folgt aus Othello's und Desdemona's Charakter, aus der tiefen, inneren Uebereinstimmung ihrer Naturen, eben so nothwendig ihre gegenseitige ächte, wahrhafte Liebe, als aus Jago's und Emiliens Charakter ihre nur halbe Ehe. Daß endlich auf die Grundelemente in Othello's Wesen, theils auf sein Ehrgefühl und auf seine hingebende, liebevolle Natur, theils auf seine Arglosigkeit, die von der Verstellungskunst, der Bosheit und Arglist eines Jago keine Vorstellung hat, theils aber auch auf sein cholerisches, leidenschaftliches Temperament, Jago's ganzer Plan sich gründet, ist schon oben angedeutet worden. Dabei kommt ihm Cassio's Schwachheit, Rodrigo's Verblendung, Desdemona's Gutherzigkeit und liebenswürdige Unbesonnenheit, endlich Emiliens leichtfertige Willfährigkeit überall zu Hülfe. Ohne diese wesentlichen Elemente in den Charakteren der handelnden Personen würde sein Bubenstück, und wäre es noch so fein angelegt, nothwendig scheitern, ohne sie würde es nie zur tragischen Katastrophe kommen.

Die Haupttriebräder der Action liegen mithin in den Charakteren der handelnden Personen. Dennoch geht die tragische Katastrophe nur mittelbar, nicht unmittelbar aus der Sinnesart und Handlungsweise des tragischen Helden hervor. Die Construction des Stücks weicht darin entschieden von den übrigen Tragödien Shakspeare's ab. In Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Macbeth, ja selbst in den historischen Trauerspielen, stellt der Dichter zunächst einen bestimmten Stand der Dinge auf, er schildert die Umstände, Verhältnisse und Situationen, so wie die Charaktere der umgebenden Personen, unter und mit welchen seine tragischen Helden leben, d. h. er legt zunächst das Fundament, auf welchem das Gebäude aufgeführt werden soll, das aber auf dessen Construction insofern nur mittelbar Einfluß übt,

als das Geschick seiner Helden zwar auf dieser Basis, zunächst und unmittelbar aber nur aus ihrem eignen Charakter, ihren eignen Handlungen, ihrer Freiheit und Selbstbestimmung hervorwächst. So, um nur das Eine Beispiel anzuführen, bildet in Romeo und Julie zwar der wüthende Parteihaß der Familien Capulet und Montague die Grundlage der tragischen Katastrophe; aber dieses Verhältniß ist für die beiden Liebenden ein positiv gegebenes, sie wissen darum, und wenn sie dennoch dem Drange ihrer leidenschaftlichen Liebe folgen, — woraus erst ihr tragischer Untergang sich entwickelt, — so ist dieß ihr eigner Wille oder die nothwendige Consequenz ihres eignen Charakters; die Verhältnisse und Umstände wie die sie umgebenden Nebenpersonen greifen wohl fördernd ein, aber die nächste Ursache ihres Geschicks ist doch ihre eigene Sinnes- und Handlungsweise. Anders verhält es sich mit unserm Drama. Othello kennt Jago's Haß, Jago's Rachsucht, Bosheit und Arglist nicht; er sieht die Klippen nicht, an denen sein Lebensschiff scheitern soll; er kann mithin auch sein Wollen und Thun nicht danach einrichten. Seine Handlungsweise entspringt daher nicht nur nicht aus seiner Freiheit, sondern unmittelbar nicht einmal aus seinem Charakter; sie ist vielmehr vermittelt durch einen unerhörten Betrug, den ihm ein Andrer spielt: ohne diesen Betrug giebt es in Othello's ganzem Wesen auch nicht den kleinsten Winkel, aus dem so ungeheure Thaten hervorbrechen konnten. Erst dieser Betrug stürzt seinen ganzen Charakter gleichsam um, und kehrt das Unterste zu oberst. Daß er sich betrügen läßt, liegt allerdings in seiner Individualität, aber nur zum Theil. Denn andrerseits ist der Betrug so fein gesponnen, so von den Umständen begünstigt, daß auch der Vorsichtigste und Besonnenste irre werden mußte. Mit einem Worte: die unterscheidende Eigenthümlichkeit unsers Dramas besteht darin, daß es

ein Intriguentrauerspiel ist, während alle übrigen Tragödien Shakspeare's mehr Charaktertrauerspiele sind.

Dieser Unterschied, der im Gebiete der Komödie längst anerkannt ist, hat in der Aesthetik des Tragischen bisher noch keinen Platz gefunden, aus dem triftigen Grunde, weil in Wahrheit das Vorherrschen des Intriguanten dem Wesen des Tragischen widerstrebt. Die Intrigue, weil sie stets nur auf den absonderlichen Zwecken eines einzelnen Individuums beruht, trägt nothwendig das Gepräge des Zufälligen und Willkührlichen an sich. Wird also sie zum Haupthebel der Action, zur nächsten Ursache der tragischen Katastrophe gemacht, so verliert die Tragödie den Charakter der Größe und Erhabenheit; sie wird aus der Region einer höheren Nothwendigkeit, eines zwar im innersten Wesen des Menschen selbst liegenden, von ihm ausgehenden, aber dann sich seiner bemächtigenden und über ihm waltenden Geschicks, hinabgestoßen in die niedrige Sphäre des gemeinen Alltagslebens, in welchem eben nur die beschränkten Interessen und Absichten der einzelnen Individuen sich gegenseitig bekämpfen und überlisten. Der Untergang des menschlich Großen und Schönen, der nicht in dessen eigner Schwäche oder Einseitigkeit seinen nächsten Grund hat, sondern, wenn auch nicht allein, doch vornehmlich durch die List und Gewalt des ihm gegenüberstehenden Bösen vermittelt ist, hat etwas Empörendes; er beleidigt den Gerechtigkeitssinn des Menschen und fordert den Zweifel an der sittlichen Weltordnung heraus; er stört den Eindruck des Tragischen, weil er den Widerspruch des menschlichen Daseins in schärfster Dissonanz hinstellt, ohne seine Auflösung, ohne die erhebende und versöhnende Kraft in allen menschlichen Leiden geltend zu machen.

Aus dem Vorherrschen der Intrigue folgt weiter von selbst, daß auch der Zufall eine große Rolle spielt, und ebenfalls ge=

wissermaaßen den Charakter der Intrigue annimmt. Denn der Zufall ist eben nur die objective Willkühr, die Willkühr der subjective Zufall. Beide correspondiren einander, weil sie innerlich Eines Wesens sind. Nun ist zwar der Zufall eben so wenig als die Intrigue von der Tragödie schlechthin auszuschließen; beide sind wesentliche Elemente des menschlichen Lebens, und haben daher in jeder Darstellung menschlicher Thaten und Schicksale ihr gutes Recht. Allein das Recht einer Hauptpotenz der dramatischen Entwickelung haben sie nur im Felde des Komischen, vorherrschen dürfen sie nur im Lustspiele. In der Tragödie dagegen sind sie bloß als beihülflich fördernde Zuthaten zu fassen oder als das Echo der Außenwelt, das der Sinnes- und Handlungsweise des Helden nur antwortet, während der eigentliche Grund des tragischen Geschicks im Charakter und den Handlungen des Helden selbst liegen muß. So gefaßt, bedeutet das Zufällige, wie wir schon in Romeo und Julie gesehen haben, gleichsam den unsichtbaren Finger der Vorsehung, der die tragische Verwickelung nur zu ihrem nothwendigen Ziele führt; so angewendet, kann es den größten tragischen Effect hervorbringen. Im Othello dagegen wird die Katastrophe gerade erst durch den Zufall eingeleitet und herbeigeführt; Othello „der edle Geist, den Leidenschaft nicht regt", der in der That nur in dem einen Punkte, in seiner Liebe zu Desdemona, verletzbar ist, wird durch Jago's Büberei und durch das sie begünstigende Spiel des Zufalls erst in die Gluth der Leidenschaft gestürzt, die ihn aus dem Centrum seines Daseyns hinauswirft und zu Falle bringt. Erst der Umstand, daß Desdemona das Schnupftuch verliert, — der eben so sehr ein Zufall als eine Unvorsichtigkeit ist, — der zweite Zufall, daß Emilie das Tuch findet, der dritte Zufall, daß Cassio es Bianca'n giebt, um sich die Stickerei abnähen zu lassen, der vierte Zufall, daß es Othello

in der Hand Cassio's sieht, der fünfte, daß Bianca gerade bei der Hand ist, um Othello'n durch Cassio's Benehmen in der Unterredung mit Jago täuschen zu helfen, — alle diese Zufälle bewirken in Othello erst die Gewißheit von der Untreue Desdemona's, und damit jenen gänzlichen Umsturz seines Wesens. Sie also sind recht eigentlich die Hebel der Action. Freilich ist es andrerseits gerade in hohem Maaße tragisch, daß die menschliche Tugend nicht einmal gegen den blinden Zufall und die gemeine Intrigue Stich zu halten vermag. Es ist tragisch, aber nur unter der Bedingung, daß es in der eignen Unzulänglichkeit der Kraft des Guten seinen Grund habe. Werden dagegen durch Zufall und Intrigue erst die Mächte des Abgrunds wachgerufen, wird dadurch die sittliche Kraft erst so weit gebrochen, daß sie sich nicht mehr zu wehren vermag, so wird das Tragische über sich selbst hinaus auf eine Spitze getrieben, auf der es in das Gräßliche, Schaudererregende umschlägt. —

Aus den Hauptmotiven der Action, die aber sonach nur zum Theil in den Charakteren der handelnden Personen, zum größeren Theil in den äußeren zufälligen Umständen liegen, ergiebt sich auch hier wiederum von selbst die Composition des Dramas, und zwar zunächst die äußere Composition, d. h. die Zusammenfügung der einzelnen Scenen, die Entwickelung der Charaktere in einer bestimmten Reihenfolge von Handlungen und Situationen, die Ordnung, in der die Momente der Action dem Zuschauer vorgeführt werden. Die Schönheit derselben fordert, wie alle formelle Schönheit, vor Allem Harmonie, Klarheit und Zweckmäßigkeit, d. h. sie fordert, daß das Endziel der Action, der Punkt, auf welchen die dramatische Entwickelung schließlich hinführt, von Anfang bis zu Ende durch die einzelnen Scenen hindurchschimmere, die Charaktere, die Action, die Intrigue sich eben so rasch als klar entwickeln. Diese Schönheit der An-

ordnung zeigt sich im Othello auf ihrer höchsten Höhe. Sogleich die Exposition (die erste Scene des ersten Acts) ist ein Beweis dafür: Rodrigo's Unterredung mit Jago macht uns nicht nur mit beider Charakter bekannt, sondern entfaltet in Jago's Haß, Eifersucht und Rachgier sogleich die Hauptmotive der ganzen Action, während Brabantio's Erscheinung, sein Schmerz und Zorn, das in ihm verletzte Recht der Familie hervorhebt, und damit über Othello's und Desdemona's Liebe von Anfang an den düstern Schatten des Tragischen wirft. Die folgenden Scenen zeigen uns theils Othello's Heldengestalt im Zenith seines Ruhms und Ansehens, theils schildern sie sein Verhältniß zu Desdemona, die Entstehung, die tiefe Innigkeit, Reinheit und Wahrheit ihrer Liebe, am Schlusse noch einmal das Unwetter andeutend, das diesem Bunde droht. Der zweite Act legt dann die Fäden dar, aus denen im dritten der Knoten geschürzt wird: zuerst Othello's Ankunft in Cypern, die Schilderung seiner Stellung in dem noch eben vom Kriege bedrohten, noch unruhig bewegten Lande, wodurch seine nachherige Strenge gegen Cassio motivirt wird; demnächst Jago's Ansichten über das weibliche Geschlecht, die auf Emiliens Charakter wie auf seine Ehe mit ihr bedeutsame Streiflichter werfen; sodann die Ankündigung des Festes, das die Basis der folgenden Schlußscene bildet; endlich Cassio's Trunkenheit, sein Streit mit Rodrigo und Montano, seine Absetzung und Jago's Rathschläge, Desdemona um ihre Fürbitte zu ersuchen. Der dritte Act knüpft sofort die angelegten Fäden zu dem Netze zusammen, das Othello in seiner Heftigkeit sich selber über den Kopf zieht. Daß von da ab Alles dem Einen Ziele zustrebt, in gerader Linie, ohne Digression, sieht jeder von selbst. Nur die zweite Scene des dritten Acts erscheint wie ein Lückenbüßer, und könnte füglich fehlen. Dafür ist aber der Schluß desselben Actes, so wie der vierte und

fünfte Act desto meisterhafter componirt. Schlag auf Schlag entladet die tragische Wetterwolke ihre Blitze; mit jedem Worte, mit jeder Wendung der Darstellung rückt der Gang der Action eine bedeutende Strecke weiter, von allen Seiten erblicken wir das Eine Ziel; und doch gleitet Alles im natürlichen Flusse, ohne Störung und Zwang dahin. Eben so rasch und natürlich senkt sich zuletzt der Pfad von dem erreichten Gipfelpunkte herab: die Art, wie Othello enttäuscht, Jago entlarvt und zum Geständniß gebracht wird, ist ein wahres Musterbild dramatischer Entwickelung.*) —

Allein die äußere Composition, und wäre sie auch noch so vollkommen, macht das Kunstwerk noch nicht zu einem organischen Ganzen, sie ist vielmehr nur die mechanische Seite, die äußere, formelle Schönheit der Linien und Umrisse, für das Verständniß und hinsichtlich des Effects äußerst wichtig, aber ein Vorzug, den es mit jeder wohleingerichteten Maschine theilt. Zum lebendigen Organismus wird das Drama erst durch die in ihm waltende innere Einheit, aus welcher alle Glieder und Theile, wie aus dem befruchteten Keime hervorwachsen und ihrer Bestimmung gemäß sich entwickeln, in der das Leben seinen innersten Quell, und die äußere Gestalt wie die innere Gliederung und Bildung des Ganzen ihre Nothwendigkeit hat. Mit Einem Worte: zum lebensvollen Organismus und damit zum Kunstwerke wird es erst durch seine innere, ideelle Schönheit, durch die Einheit der Grundidee, die als belebende Seele das Ganze durchdringt, alle Theile innerlich

*) Ueber den störenden Widerspruch zwischen der Rede Lodovico's (Act V, Sc. 2) und der 2ten Scene des 4ten Acts, auf den H. Köster aufmerksam macht, s. dessen Aufsatz im Jahrbuch der deutschen Shakspeare-Gesellschaft, I, 139 ff. Ich stimme der scharfsinnigen Lösung, die der Hr. Verf. ihm giebt, vollkommen bei.

verbindet und ihnen das Gepräge der Zusammengehörigkeit und Harmonie erst aufdrückt. —

Im Othello bildet offenbar die eheliche Liebe und Treue, das wahre Wesen der Ehe, das Centrum der dargestellten Lebensansicht, die ideelle Basis der dramatischen Entwickelung. Wie die bräutliche Liebe, so und noch mehr ist die Ehe einer jener Grundpfeiler der menschlichen Cultur, eine unumgängliche Voraussetzung aller Gesittung. Sie ist selbst eine sittliche Potenz, eine der Formen, in welchen die Macht der sittlichen Nothwendigkeit sich äußert, und deren Verletzung daher nothwendig Strafe und Verderben nach sich zieht. Denn sie ist das Band der Familieneinheit, die Grundlage aller Pietät, alles Gehorsams, aller Zucht und Sitte; und der sittliche Organismus, den jede einzelne Familie bilden soll, ist wiederum die Voraussetzung aller sittlichen Ordnung in Staat und Kirche. Der Nerv der Ehe aber ist die Reinheit der ehelichen Liebe, die Strenge der ehelichen Treue. Wo die Untreue der Ehegatten, wie bei rechtlich erlaubter Polygamie, sanctionirt ist, da ist die Untreue der Kinder gegen die Eltern, des Bruders gegen den Bruder, die nothwendige Consequenz, das schlechte Nachbild des schlechten Vorbildes, — da stürzt die unentbehrlichste Grundlage menschlicher Gesittung in sich selbst zusammen.

Auf diese Basis nun stellt der Dichter seine Helden: Othello's und Desdemona's Liebe ist von der reinsten, sittlichsten Art, ihre Ehe eine volle ächte Ehe, nicht nur äußerlich auf das Wort des Priesters, sondern tief innerlich auf den Bund zweier gleich edler Herzen gegründet, und eben darum ihr höchstes Gut, ihr Lebensglück und ihre Lebenskraft. Dennoch stürzt auch dieser Grundpfeiler des menschlichen Daseyns, dieser Stützpunkt, an welchem die Sittlichkeit sich halten, befestigen und kräftigen soll, in sich selbst zusammen, wenn der Boden wankt, auf welchem er

steht, — wenn die Selbstbeherrschung unter dem Gewichte der Affecte und Leidenschaften zusammenbricht; dennoch verwandelt sich dieses hohe Gut, herausgerissen aus dem organischen Zusammenhange des Ganzen der sittlichen Weltordnung, in Widerspruch gesetzt mit andern sittlichen Mächten und durch Irrthum und Verblendung verwüstet, in Unheil und Verderben. — Dieß zur lebendigen Anschauung zu bringen, aber auch zu zeigen, wie aus der tiefsten Verirrung die Seele des Edlen und Guten sich wieder herauswindet, und geläutert durch das tragische Pathos, neue Schwungkraft gewinnt, um über das gebrochene irdische Daseyn sich zu erheben, — das ist der ideelle Gehalt, darauf beruht die Grundidee, die innere Einheit des Ganzen. Aus ihr muß sich daher die Construction des Dramas in allen seinen Theilen, wie die Gestalt des Baumes aus seinem Keime, von selbst ergeben. —

Zunächst bezeichnet die Ehe auf der Entwickelungsscala des menschlichen Lebens die Stufe des männlichen Alters. Dem Jünglinge steht es wohl an, sich in schwärmerischer Liebeständelei zu ergehen: das Jünglingsalter ist der Brautstand der Menschheit. Der Mann dagegen ist zum Gatten, zum Vater berufen; was den Jüngling ziert, wird bei ihm widerwärtig; das Mannesalter darf nicht mehr spielen, es hat den Ernst der Liebe wie des Lebens auf sich zu nehmen; der Ernst der Liebe aber ist die Ehe. Der Held unseres Dramas konnte mithin nur ein gereifter Mann seyn, und zwar um des erhabenen, idealen Standpunkts der Tragödie willen, ein Mann im eminenten Sinne des Worts, d. h. ein Mann von hohem Geiste, von großer Energie des Charakters, von ausgezeichneter Thatkraft, ein Heros des Kriegs oder der Staatskunst, mithin ein Mann der Ehre und des Ruhms, dem, weil es die Pflicht des Mannes ist, für Vaterland und Menschheit wirksam zu seyn,

und weil er vorzugsweise zu großen Thaten berufen ist, auch seine Ehre als das Band zwischen ihm und seinem Wirkungskreise vorzüglich theuer seyn muß. Ein solcher ist Othello. — Einem solchen Manne aber muß das Weib, das er wählt, gleichgeartet, gleichedel, gleichgroß in ächter Weiblichkeit zur Seite stehen; sonst kann es zu keiner wahren, vollgültigen Ehe kommen. Ein Othello kann nur eine Desdemona, Desdemona nur einen Othello lieben.

Soll eine solche Ehe trotz ihrer Wahrheit und Innigkeit dennoch zerstört werden, so kann dieß nur durch einen im innersten Wesen der menschlichen Natur liegenden Zwiespalt geschehen. Dieser Zwiespalt ist die allgemeine menschliche Schwäche, welche das Recht gegen das Recht, das Gute gegen das Gute in Widerspruch setzt, und so den Menschen, gerade indem er das Rechte und Gute will, mit dem Fluche des Bösen belastet. Othello's und Desdemona's Ehe, obwohl durchaus berechtigt, hat daher doch mit einem Unrecht begonnen: der Fluch des Vaters drückt ihr von Anfang an das Gepräge des Tragischen auf. Allein dieser Makel würde für sich allein nicht hinreichen, um ihr den Untergang zu bereiten; er bildet vielmehr nur im Allgemeinen die tragische Basis, auf der sie von Anfang an steht. Aeußere Verhältnisse und Umstände können eine ächte Ehe wohl äußerlich stören und trennen, aber nicht innerlich vernichten. Das kann nur geschehen durch Auflösung ihres inneren Bandes, durch Erschütterung der ursprünglichen Liebe, der Achtung und des Vertrauens; nur wenn dieß eigentliche Fundament zu wanken beginnt, droht dem Gebäude der Umsturz. Aus sich selber kann nun aber ächte Liebe eben so wenig treulos werden, als sich in Argwohn und Mißtrauen verkehren; sie wäre nicht ächte Liebe, wenn sie es könnte; denn ihr Wesen ist rückhaltlose Hingebung, rückhaltloses Zutrauen. Aeußere Umstände

müssen mithin den Anstoß geben zur Verstimmung und Verdächtigung. Zu diesem Behufe genügen indessen nicht ein Paar unglückliche Zufälle, mißverständliche Aeußerungen oder Unvorsichtigkeiten. Nur eine ganze Kette anscheinend triftiger Beweise kann in einem wahrhaft liebenden Herzen die Ueberzeugung der Untreue erwecken, befestigen und zu Handlungen treiben; und letzteres sogar nur dann, wenn es zugleich gelingt, die Leidenschaften der verletzten Ehrliebe, der Eifersucht und Rachgier aufzurühren und im Aufruhr zu erhalten. Eine solche Kette von Umständen, Zufällen, Unvorsichtigkeiten knüpft sich aber nicht von selbst; ein solcher Aufruhr, der keinen Moment ruhiger Besinnung zuläßt, erhält sich in einem edlen, männlichen Charakter nicht von selbst. Dazu gehört die leitende Hand eines absichtlichen, planvollen Verstandes, die Meisterschaft der Bosheit im Combiniren der Mittel und Zwecke; — kurz nur die Intrigue ist im Stande, einen solchen Effect hervorzubringen.

Gemäß dieser innern, ideellen Nothwendigkeit tritt der edlen, hohen Männlichkeit Othello's und der ächten Weiblichkeit Desdemona's die Gemeinheit und Bosheit Jago's, die Leichtfertigkeit und Unbedachtsamkeit Emiliens gegenüber. Weil das Wesen der Ehe die Grundlage der dramatischen Action bildet, so hat der Dichter mit bedeutsamer Absichtlichkeit die beiden Gegensätze zu den Charakteren seiner Helden wiederum durch ein eheliches Band unter einander verknüpft: Jago's und Emiliens mißrathene, halbe Ehe bildet den Contrast zu der durchaus vollgültigen Ehe Desdemona's und Othello's; die verzerrte Gestalt jener dient der schönen Form und dem wahren Wesen dieser zur hebenden Folie. Der Grundgedanke des Dramas ist also wiederum doppelt durchgeführt: wie Jago's Künste, unterstützt durch sein eheliches Verhältniß zu Emilien, den Lebensgrund Othello's, seinen Liebes- und Ehebund mit Desdemona zerstören,

so finden Jago und Emilie selbst nur auf Grund ihrer schlechten, falschen Ehe ihren Untergang. Die Ehe wird zum tragischen Fatum für beide Paare. Othello fällt, weil er, wie er selbst sagt, „nicht klug, doch zu sehr liebte", weil ihm die beiden Handhaben, an denen er das Leben hielt, die Liebe und die Ehre, durch Jago's Arglist aus den Händen gewunden werden: damit verliert er alle Haltung, der Nerv seiner sittlichen Kraft ist zerschnitten, sein ganzes Wesen bricht zusammen. Die Mittel, die Jago ergreift, um seinen Zweck zu erreichen, sind ihm aber theils durch sein eignes eheliches Verhältniß zu Emilien, theils durch die besondere Gestalt von Othello's Ehe an die Hand gegeben. Denn eine wahre, vollkommene Ehe ist nur zwischen zwei so offenen, geraden, arglosen, eben damit aber auch unvorsichtigen und leicht zu betrügenden Charaktern, wie Othello und Desdemona, möglich. Daß Othello den Gedanken, Jago könne ihn absichtlich belügen, gar nicht zu fassen vermag, und daß Desdemona in ihrer Unschuld auf die gelegte Schlinge eingeht, das sind die Hauptwerkzeuge ihres Untergangs in Jago's Händen. Andrerseits dient letzterem jenes erste Unrecht, das von Anfang an auf Othello's Ehe lastet: Desdemona hat den Vater hintergangen, sie kann mithin auch den Gatten hintergehen: das ist ein Argument von großer Beweiskraft, das denn auch den ersten Funken des Argwohns in Othello's Seele wirft. Wie sonach die Zerstörung ihrer wahren, schönen Ehe Othello's und Desdemona's tragischem Geschicke zu Grunde liegt, so ist es gerade umgekehrt das Bestehen ihrer halben, unächten Ehe, woran Jago und Emilie zu Grunde gehen. Das Eine wie das Andre folgt consequent aus demselben Begriffe; beide Gegensätze ergänzen einander, weil sie gleichsam nur die Vorder- und Rückseite derselben Münze sind. Denn was bei rechtem Gebrauche Heil und Leben bringt, das bringt, durch Mißbrauch

vernichtet, Unheil und Tod. Jago und Emilie aber haben von Anfang an Mißbrauch getrieben mit dem heiligen Institute der Ehe; schon die Schließung ihres Ehebundes war eine Verletzung des Sittengesetzes, weil er bereits in seiner Entstehung ohne wahre Liebe, ohne sittliche Grundlage, mithin keine Ehe, sondern, beim rechten Namen genannt, nur eine Art Concubinats war. Gerade das Bestehen dieses unsittlichen Verhältnisses mußte ihnen zum Unheil gereichen. Und so findet Emilie mit Recht ihren Tod durch das Schwert ihres eignen Mannes, Jago mit Recht seinen schmählichen Untergang als überwiesener Verbrecher durch das Zeugniß seines eignen Weibes. —

Daß sonach die Hauptmomente der dramatischen Action aus Einem und demselben Keime organisch hervorwachsen, muß hier, denke ich, auch den ausgesprochenen Widersachern aller ästhetischen, die Composition, die innere Einheit und Harmonie in's Auge fassenden Kritik einleuchten. Allein Shakspeare's Meisterhand weiß auch die Nebenmomente und Nebenpersonen dem Einen großen Organismus als vermittelnde Zwischenglieder einzuverleiben. So hat zunächst des alten Brabantio Geschick, sein Leiden, sein Tod aus Gram über die Treulosigkeit seiner Tochter, nur seinen Grund in seiner eignen falschen Ansicht vom Wesen der Ehe, deren Schließung er nicht bloß von wahrer Liebe und ächtem Menschenwerthe, sondern von allerlei Aeußerlichkeiten der Geburt abhängig macht, und weßhalb er seine Tochter dem, der sie doch wahrhaft verdient, verweigern zu müssen glaubt. Dieß ist so klar, daß es keines Wortes weiter bedarf. — Aber auch Rodrigo's, Cassio's und Bianca's Lebensgestalt, soweit sie überhaupt in bestimmten Umrissen hervortritt, erscheint von demselben Gesichtspunkt aus aufgefaßt und entworfen. Rodrigo's Liebe zu Desdemona ruht weder auf der Erkenntniß ihres hohen Werthes, auf wahrer Achtung und Ver-

ehrung, noch auf dem untrüglichen Zuge eines reinen Herzens zur verwandten Seele, sondern auf der bis zu wilder Leidenschaft gesteigerten sinnlichen Begierde. Nachdem Desdemona vermählt ist, lebt er daher nur noch von der Hoffnung, sie zum Ehebruch zu verführen. Dieses nichtswürdige Bestreben, diese Verachtung der Heiligkeit der Ehe, liefert ihn in die Klauen Jago's, und treibt ihn unter dessen Anleitung zu allen den Verbrechen, in denen er den verdienten schmachvollen Untergang findet. Sein Leben und Schicksal ist mithin ganz durch die Stellung bedingt, die er sich selber in der unantastbaren, hier im Wesen der Ehe sich manifestirenden sittlichen Nothwendigkeit giebt. — Cassio dagegen, weil er im Herzen unverdorben, nur schwach und nachgiebig ist, und weil sein Vergehen gegen die sittliche Potenz der Ehe, sein Verhältniß zu Bianca, obwohl unsittlicher Art, doch mehr auf einer jugendlichen Verirrung und dem Mitleiden mit der armen, verliebten Dirne beruht, wird deßhalb vom tragischen Pathos, so zu sagen, nur gestreift. Gleichwohl ist gerade sein Verhältniß zu Bianca die Veranlassung zu dem Leiden, das ihn trifft, und das in diesem Zusammenhange ganz den Charakter der Strafe für seinen unzüchtigen Lebenswandel annimmt. — Daß endlich Bianca's Wesen und Leben durch ihre Ausschweifungen in der Liebe, durch ihre Verachtung der Ehe und ehelicher Gebundenheit, — die sich gerade darin rächt, daß sie, in Folge ihrer Leidenschaft für Cassio bekehrt und verwandelt, nun selbst in dem festen Bunde mit ihm das unerreichbare Ziel ihres Daseyns erblickt, — innerlich gebrochen und zerstört, im Kampfe gegen die sittliche Macht der Ehe zu Grunde geht, liegt offen zu Tage; — d. h. es liegt offen zu Tage, daß das tragische Pathos aller handelnden Personen von Einem und demselben Punkte ausgeht.

Von diesem Alle umschlingenden Bande sind nur diejeni-

gen Personen ausgeschlossen, welche gar keinen unmittelbaren Antheil an der dramatischen Action haben. Indessen sind auch sie keineswegs überflüssig, sondern haben ebenfalls ihre Bedeutung und relative Nothwendigkeit in dem Einen Grundgedanken, der das Centrum des Ganzen bildet. Der Doge und Senat von Venedig mit seinen Abgeordneten Gratiano und Lodovico sind einerseits die Verwalter des positiv geltenden Rechts und Gesetzes, welche die Verbrechen der handelnden Personen zu richten, die Ordnung der sittlichen Verhältnisse wieder herzustellen haben, andrerseits haben sie die Aufgabe, die Beziehungen der handelnden Personen zum Staate und den socialen Zuständen zu veranschaulichen und dadurch die allgemeine Lage der Dinge, den Geist der Zeit und Charakter der Nation als mitwirkenden Factor der dramatischen Action in die Darstellung zu verflechten. Aus demselben Grunde ist der vorübergehende Kriegslärm, Montano mit den Cyprischen Officieren, Matrosen und Volk, gleichsam als Staffage, in das Gemälde mit aufgenommen. Denn nur in den Zeiten der Noth, politischer Stürme und Kriege kann einerseits der Werth des stillen ehelichen Glücks, andrerseits die Gewalt der Leidenschaft, die männliche Thatkraft, die rasche Entschlossenheit des Handelns uns insbesondere die Bedeutung der Ehre zu solcher Höhe sich steigern, um das ganze Daseyn in sich zu verschlingen. Außerdem war Italien und namentlich Venedig vorzugsweise das Land der Intrigue, der verrätherischen Klugheit und List, das Volk vorzugsweise zu Rachgier und Eifersucht geneigt. — Selbst das momentane Auftreten des Narren endlich ist nicht so ganz sinn- und zwecklos, wie es auf den ersten Blick scheint. Zum bloßen Boten herabgesetzt, ist er gleichsam sein eigner Widerpart, d. h. er erscheint nur, um anzudeuten, daß Witz und Scherz auf diesem Boden teuflischer Bosheit und rascher Gewaltthat keine Stätte haben. —

Schließlich habe ich nur noch darauf hinzuweisen, daß selbst dieser furchtbarsten unter Shakspeare's Tragödien das erhebende, versöhnende Element nicht ganz fehlt, wenn es auch nur wie ein ferner Lichtschimmer aus dunkler Nacht herüberscheint. Obwohl einzelne Scenen unmittelbar den Eindruck des Verletzenden und Empörenden auf uns machen, — was seinen Hauptgrund hat in jenem zu großen Einflusse, der dem Zufall und der Intrigue auf die Entwickelung der tragischen Katastrophe eingeräumt ist, — so verlassen wir doch schließlich, nachdem jener erste Eindruck sich verlaufen hat, die Tragödie mehr mit dem Gefühle einer tiefen Wehmuth und innigen Mitleids als des Schauderns und Entsetzens. Eben darin aber haben wir die Bürgschaft, daß in den furchtbaren Thaten und dem eben so furchtbaren Schicksale Othello's, wenn auch tief verborgen, doch ein Keim moralischer Erhebung und ideeller Versöhnung schlummert; aber freilich nur schlummert, und des weckenden Sonnenstrahls harrt. Das Versöhnende liegt, wie ich glaube, ganz am äußersten Ende der Action. Dieß kann paradox klingen. Denn das Ende ist Othello's Selbstmord, mithin ein neues Verbrechen. Ganz recht. Allein obwohl der Selbstmord, objectiv genommen, durchaus ein Verbrechen ist und bleibt, so kann er doch nach der subjectiven Seite hin Motive haben, die auf eine ächt sittliche Gesinnung hinweisen und ihn gewissermaßen adeln. Ueberhaupt wird die Beurtheilung sittlicher Handlungen eine ganz andre, wenn wir den Maaßstab nicht an die äußere That, sondern an den innersten Kern der Gesinnung, an die volle ganze Gestalt der inwendigen Persönlichkeit legen. Weil der Mensch diese tiefste Innerlichkeit im Wesen eines Andern nie genügend kennt, sollte er niemals über sie, sondern nur über die gegebene äußere Gestalt der That urtheilen. Allein der ächte Dichter macht uns auch mit jener bekannt; er deckt die verbor-

gensten Triebfedern der Handlungen auf, und zeigt uns nicht bloß die Peripherie, sondern auch das sie bestimmende Centrum. Fassen wir dieses in's Auge, so erscheint Othello's Selbstmord in einem andern Lichte. Von innen angesehen ist er augenscheinlich nur der extreme Ausdruck seiner tiefen, bittern, maaßlosen Reue und Zerknirschung, eine nothwendige Folge der Heftigkeit, Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit, in welche bei ihm selbst Reue und Buße sich kleiden, — ein Selbstgericht, zu welchem so gewaltige, eminente Naturen, solche über die Menschheit und ihren Maaßstab hinausragende Heldengestalten gewissermaßen ein Recht haben. Othello weiß, daß er nach menschlichem Recht und Gesetz verurtheilt werden muß. Indem er das Urtheil sich selber spricht und selbst vollstreckt, thut er nur dem Gesetze genug, dessen gerichtliche Langsamkeit und mögliche Begnadigung er in der Gewalt seines Zornes über sich selber nicht zu extragen vermag. Dieß spricht er in seinen letzten Worten deutlich aus, wenn er sagt:

— — In Euren Briefen, bitt' ich,
Wenn Ihr von diesem Unheil Kunde gebt,
Sprecht von mir, wie ich bin! verkleinert nichts,
Noch setzt in Bosheit zu. Dann müßt ihr melden
Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Sich stark verirrte: von einem, dessen Hand,
Dem niedern Juden gleich, die Perle wegwarf,
Mehr werth als all sein Volk: deß überwundnes Auge,
Sonst nicht gewöhnt zu schmelzen, sich ergeußt
In Thränen, wie Arabiens Bäume thau'n
Von heilungskräft'gem Balsam; — schreibt das alles;
Und fügt hinzu, daß in Aleppo einst,
Wo ein vornehmer türk'scher Muselmann
'Nen Venetianer schlug und schalt den Staat, —
Ich den beschnitt'nen Hund am Hals ergriff,
Und traf ihn — so! (Er ersticht sich.)

Gewiß! der „heilungskräftige Balsam" dieser Thrä-

nen, der über Othello's blutige Thaten sich ergießt, ist kräftig genug, um das Blut hinwegzuspülen und die tödtlichen Wunden zu heilen; diese vernichtende Schwere seiner Reue und Buße wiegt die Schwere seiner Vergehen auf. Denn die wahre ideale Gerechtigkeit sieht nicht die That, sondern den Thäter an; sie mißt nicht nach der Größe des Verbrechens, sondern nach der Größe der Reue. Und so scheiden wir tief erschüttert mit dem schmerzlichen Gedanken, daß keine menschliche Größe groß genug ist, um vor tiefem Sturze sicher zu seyn; aber auch mit der tröstlichen Gewißheit, daß zwar Menschenwitz und Menschentrug einen edlen, großen Charakter zu Falle zu bringen, aber den innern Adel, die Seelengröße und die aus Reue und Buße sich neu erhebende Kraft des Geistes ihm nicht zu rauben vermögen. —

3. König Lear.

In König Lear tritt noch einmal die Liebe auf als Grundmotiv des menschlichen Lebens. Aber wiederum ist es eine andere, neue Manifestation dieser göttlichen Kraft; es ist die dritte und letzte Hauptform, in welcher die Liebe unmittelbar thätig in die Bildung des menschlichen Daseyns eingreift, in welcher sie als das nächste, natürlichste Band des großen Organismus der Menschheit, als Basis und Grundbedingung aller geistigen und sittlichen Bildung sich offenbart. Wie es in Romeo und Julia die bräutliche Hingebung und die schwärmerische Begeisterung der Jugendliebe, in Othello dagegen die männliche Stärke und Fülle der ehelichen Zärtlichkeit, Achtung und Treue, so ist es hier die Liebe der Eltern zu den Kindern und die Ehrfurcht dieser gegen jene, welche als Kern und Mittelpunkt der menschlichen Verhältnisse gefaßt wird, so ist hier der Familienverband in seiner tiefen, weltgeschichtlichen Bedeutung

die Basis, auf welcher der Dichter seinen Standpunkt nimmt. Die Lebensansicht, welche von diesem Standpunkte aus innerhalb der allgemeinen tragischen Weltanschauung sich darbietet, in poetisch-dramatischer Form darzustellen, ist die Intention, der leitende Gedanke, die Grundidee der Tragödie. —

Die hohe Mittagssonne der Liebe ist zur noch glühenden, aber doch dem Erlöschen entgegen gehenden Abendröthe herabgesunken. Lear ist ein an Seele und Körper noch kräftiger Greis, aber doch ein Greis, der die Fehler seiner Natur, Eigensinn und Herrschsucht, Jähzorn und Unbesonnenheit noch nicht überwunden hat; nur sein Herz ist noch jugendlich frisch und voll geblieben. Das reiche Maaß der Liebe, das ihm zu Theil geworden, schüttet er daher bis auf den letzten Tropfen seinen Kindern aus; ihnen giebt er Alles dahin, um in ihrer Liebe und Dankbarkeit von den Stürmen, von der Arbeit und Mühe seines Lebens auszuruhen. Aber diese Liebe, welche über dem Vater ganz den König, über der Sorge des Familienhauptes alle übrigen Pflichten vergißt, welche die innere Neigung mit der äußern Zärtlichkeit verwechselt, und nicht bloß momentan abirrt, sondern in ihrem Eigensinn so befangen sich zeigt, daß der Versuch Kent's, sie zur wahren Erkenntniß zu bringen, trotz seiner Hartnäckigkeit, gänzlich scheitert, — sie ist wie in Othello und Romeo, so auch hier, noch in Einseitigkeit und Widerspruch befangen; sie hat auch hier einen leidenschaftlichen, der Selbstbeherrschung ermangelnden Charakter, der sich in der übereilten Verstoßung Cordeliens und Kent's äußert; ja sie ist hier nicht einmal in sich selbst vollkommen wahr, und eben deßhalb verkennt sie auch die Wahrheit, verstößt die ächte, lautere Gegenliebe und tauscht dafür Schein, Lüge und Heuchelei ein. Kurz die Liebe ist hier zugleich in Widerspruch mit sich selbst gerathen. Der tragische Conflict hat sich gesteigert, und sich aus

der äußerlichen Beziehung in die tiefste Innerlichkeit des Herzens versenkt: es handelt sich hier nicht wie bei Othello und Romeo bloß um den Widerspruch zwischen der inneren Berechtigung ihrer Liebe und dem ihr äußerlich gegenüberstehenden Rechte der Eltern, es handelt sich nicht bloß um den Conflict, in welchen Lear geräth, indem er dem schönen, vollkommen berechtigten Zuge seines Vaterherzens folgend, die Pflicht des Königs verletzt, so daß das Recht seiner Vaterliebe zum Unrecht an seinem Königthum wird, — sondern in Lear's Vaterliebe selbst ist der Inhalt mit der Form, das Recht des Vaters mit dem Rechte des Liebenden in Widerspruch. Als Vater, als Familienhaupt, von dessen Willen das äußere Leben, Thun und Lassen der Kinder abhängt, kann Lear nicht nur fordern, sondern wird es auch, seiner Natur gemäß, herrisch und rücksichtlos gefordert haben, daß seiner Liebe die Pietät der Kinder auch in äußern Handlungen des Gehorsams und der Hingebung entgegen komme. Allein Lear thut diese Forderung nicht als Vater, sondern als Liebender: er verwechselt das äußere, gebundene, juridische Verhältniß der Vater- und Kindschaft mit dem innern, freien, ethischen Verhältnisse der Liebenden, deren Recht es gerade ist, daß alle äußerlichen Rechte und Pflichten unter ihnen aufhören; er überträgt jenes Verhältniß in dieses, und setzt dadurch die Vater- und Kindesliebe mit sich selber in Widerspruch, indem auch das Kind nicht leisten kann, was es wohl sollte und möchte, weil die Forderung nicht an seinen kindlichen Gehorsam, sondern an seine freie Liebe sich wendet und der letzteren widerspricht. Denn die Liebe ruht ihrem Wesen nach in der tiefsten Innerlichkeit und Freiheit des Geistes, sie ist diese Innerlichkeit und Freiheit selbst ausgedrückt durch eine Gemeinschaft des Lebens, in welcher Jeder im Andern sein innerstes Selbst und dessen ideale Ergänzung sucht. Die äußere

That ist ihr daher an sich gleichgültig; sie ist als Liebe kein äußeres Handeln und Wirken, sondern inneres, selbständiges und sich selbst genügendes Leben, das sich seiner Natur nach nur im Gefühle, im Affecte äußert. Sie ist daher wohl Motiv von Handlungen und spricht und handelt selbst, aber durch dieses äußere Thun kommt nichts zu ihr hinzu; diese Aeußerlichkeit hat an sich gar keinen Werth für sie, sondern ist der ganz zufällige, gleichgültige, unabsichtliche Ausdruck ihres Bedürfnisses, im Glücke des Geliebten ihr eignes Glück zu suchen. Sie handelt daher nicht um ihrer selbst willen, um sich zu zeigen und zu bethätigen, sondern allein um des Geliebten willen. Darum fordert sie auch vom Geliebten kein äußeres Thun, keine handgreiflichen Liebesbeweise, sondern nur auf die Seelengemeinschaft, auf das Zusammenleben und das Zusammenwirken kommt es ihr an. Ja in ihrer vollen Stärke und ungetrübten Reinheit — wie wir an Cordelien nach ihrer Verstoßung sehen, — fordert sie nicht einmal Gegenliebe, sondern freut sich ihrer nur als eines freiwilligen Geschenkes. — Diese wahre Liebe ist zwar in Lear lebendig, der Inhalt ist da, aber er ist in Widerspruch mit seiner Form und darin mit sich selbst. In Folge jener Verwechselung der kindlichen Pietät mit der freien kindlichen Liebe heischt Lear die Gegenliebe seiner Kinder nicht nur als sein gutes Recht, sondern auch deren äußere Bekräftigung in Wort und That, entsprechend der Art und Weise, wie seine eigne Liebe sich kundgiebt. Er will die Liebe nach ihrem äußeren Thun messen, und verkennt mithin ihre durchaus innerliche jedem Maaßstab sich entziehende Wesenheit. Aber dieser anscheinende Fehler des Verstandes, diese Verwirrung der Begriffe, beruht zugleich auf einem Fehler des Herzens. Lear will nicht bloß geliebt seyn, sondern auch geliebt erscheinen, um in dem Maaße der Gegenliebe seiner Kinder und in der Größe ihrer

Zärtlichkeit die Größe und den Werth seiner eignen Person wie im Spiegelbilde zu schauen und zu genießen. Seine Liebe ist daher nicht rein und unbedingt: denn sie giebt sich nur bedingungsweise, unter der Bedingung der Gegenliebe und deren Bethätigung hin; sie ist nicht frei und unbefangen: denn sie ist nicht bloß unmittelbares Gefühl, sondern bespiegelt sich in sich selbst, legt Werth auf sich selber. So wird sie theils weichlich, empfindlich gegen jede rauhe Berührung und kann die Offenheit und Wahrheit nicht vertragen; theils wird sie prätentiös. Und wie die Tugend durch Tugendstolz zugleich Laster ist, so ist Lear's Liebe durch ihre Ansprüche zugleich Egoismus: sich hingebend behält sie zugleich sich selbst zurück; liebebedürftig und liebesüchtig ist sie zugleich selbstsüchtig und haßerfüllt. — Dieser innere Widerspruch, dieser bewußtlose und doch das eigentliche Wesen treffende Zwiespalt in Lear's Vaterliebe ist das ethische Fundament, auf welchem die Action sich aufbaut. Diesen Widerspruch zu lösen, die Liebe des greisen Vaters mit sich selbst zu versöhnen, zu läutern und das zerstörte Vater- und Königthum in verklärter Form wiederherzustellen, ist der Zweck und das Ziel der Action. —

Bei einer solchen Art von Elternliebe ist ein fester, inniger, alle Glieder gleichmäßig umfassender Familienverband unmöglich. Eine solche auf Gegenliebe und äußere Liebesbeweise trotzende Liebe, wie sie den Widerspruch in sich selbst trägt und hegt, so ruft sie auch in der Gegenliebe den Widerspruch hervor. Sie fordert einerseits in ihrer Selbstsucht den Egoismus, in ihrer Unwahrheit die Heuchelei und Scheinheiligkeit selber heraus; andrerseits scheucht sie die wahre Gegenliebe in ihr innerstes Selbst zurück und verleitet sie, sich im schroffen Gegensatz gegen die gefälschte, unlautere Liebe gerade aller äußern Bethätigung zu widersetzen. Der Widerspruch in Lear's Vaterliebe

erscheint daher in seinen Kindern auch als äußerliche Trennung: in Regan und Goneril tritt die Seite der Selbstsucht und Falschheit, in Cordelia die Seite der reinen, freien, herzinnigen, aber schweigsamen, sich in sich zurückziehenden Liebe scharf und entschieden hervor. So ruft Lear's Vaterliebe, statt das einende Band des Familienlebens zu seyn, vielmehr selbst den Zwiespalt hervor: das Verhältniß zwischen Vater und Töchtern wird nicht erst durch die Theilung des Reichs aufgelöst, sondern innerlich war es schon zerstört durch Lear's eignes Verhalten, durch die eigne Natur seiner Liebe; er selbst hat das Band nicht an den rechten Haltepunkt angeknüpft, es ist nur durch äußere Verhältnisse und Rücksichten gefestigt; indem diese wegfallen, zerreißt es unvermeidlich. Damit ist das tragische Geschick des Helden und das Gewebe der Hauptaction nicht bloß angelegt, sondern im Grunde schon gegeben: denn alles Folgende ist nur die nothwendige Folge jener Zerstörung des Familienverbandes. — So aber erscheint Lear selbst als der letzte Urheber der ganzen tragischen Verwickelung, schuldig an seinem Schicksale, schuldig an dem Thun und Leiden seiner Kinder; so geht er unter an der Einseitigkeit, dem Irrthum und dem Widerspruche seines eignen liebewarmen Herzens.

Wie Shakspeare indeß sein Thema von verschiedenen Punkten zu erfassen und zu verarbeiten liebt, um es so vollständig als möglich zu erschöpfen, so genügt es ihm auch hier nicht, den leitenden Gedanken des Ganzen bloß am Schicksal des Königs und seiner Familie zur Anschauung zu bringen. Er faßt denselben Stoff noch von einer andern Seite; und wie der poetischen, leidenschaftlichen, Alles mit sich fortreißenden Gluth Romeo's die kühle prosaische Neigung des Grafen Paris, wie dem reinen und ächten Ehebunde Othello's und Desdemona's die mißgestaltete Verbindung Jago's und Emiliens contrastirend zur

Seite steht, so geht mit der Geschichte Lear's und seiner Töchter die ähnliche und doch so abweichende Geschichte Gloster's und seiner Söhne Hand in Hand. Der Dichter will uns zeigen, daß das sittliche Verderben nicht bloß einzeln hier oder dort Wurzel geschlagen, sondern daß es die edelsten Familien, die Repräsentanten aller übrigen, ergriffen und also seinem Grunde und Keime nach ein allgemeines, eben darum aber auch die Idee des Dramas, die tragische Lebensansicht, die es darstellen will, eine allgemein gültige sei, — daß überall aus der Haltlosigkeit und Zerrüttung des Familienlebens, in welcher Form sie auch auftrete, Unheil und Verderben folge. Während an Lear jene verkehrte, in sich selbst unwahre Zärtlichkeit sich rächt, trägt Gloster die Strafe einer ungebüßten Jugendsünde, deren der Greis (wie die 1ste Scene zeigt) noch immer mit einer leichtfertigen Lust gedenkt. Lear's Familienleben ist von Anfang an gestört durch sein eigenes Wesen und Benehmen, durch die innere Natur seiner eignen Liebe; Gloster hat das Band zerrissen durch eine äußere That. Seine Liebe ist zwischen einem Bastard und einem rechtmäßigen Sohne zwar gleich getheilt, ja seine Zärtlichkeit hat sich, wie es scheint (und wie die erste Scene andeutet), vorzugsweise dem Bastard zugewendet; aber diese väterliche Liebe widerspricht wiederum sich selber, indem sie den beiden Kindern nicht die gleichen Rechte zugestehen will: der rechtmäßige Sohn soll Rang, Titel und Vermögen erben, der Bastard soll leer ausgehen. Inhalt und Wesen dieser Liebe ist mithin in Widerspruch mit der Form ihrer äußeren Bethätigung. Dieser Widerspruch ruft den gleichen Widerspruch in der Gegenliebe hervor. Edmund, der mit der bloßen Empfindung des Herzens, mit einer Liebe, die ihren Thaten widerspricht, sich begnügen soll, erwidert diese halbe, ungerechte, unwahre Liebe mit der Lüge eines rein äußerlichen, herz- und

inhaltslosen Thuns: je mehr er sich im Herzen des Vaters bevorzugt, in seiner leiblichen wie geistigen Begabung dem Bruder ebenbürtig fühlt, desto tiefer empfindet er die Ungerechtigkeit, desto mehr empört ihn das schreiende Mißverhältniß. Edgar dagegen zwar äußerlich bevorzugt, aber im Herzen des Vaters zurückgesetzt, läßt das Thun außer Acht; er ist nicht daran gewöhnt worden, sich offen dem Vater auszusprechen, er fürchtet sich vor seinem leichterregten Zorn: er hat kein rechtes Vertrauen zu ihm, weil Gloster in seinem schwankenden Charakter und unsichrem Urtheil das kindliche Vertrauen nicht zu wecken gewußt hat. Es kostet daher der List Edmund's keine Mühe, das in seinen Grundfesten schon erschütterte Familienverhältniß zu zerstören. Denn dem Leichtsinne, mit dem Gloster die Ehe brach, entspricht seine Leichtgläubigkeit und aufbrausende Heftigkeit, mit der er die Verläumdungen Edmund's aufnimmt; und dem Mangel an innerer sittlicher Reinheit und Festigkeit des Familienlebens entspricht der Mangel an Offenheit und Vertrauen auf Edgar's Seite, in Folge dessen er sich durch Edmund's Vorspiegelungen zu verdächtigen Handlungen verleiten läßt. Hier folgt auf die offene Sünde des Vaters die offene Schandthat der Kinder; dort der geheimen Selbstsucht und Unwahrheit die geheime, scheinheilige, betrügerische Bosheit. Lear will in seinem herrschsüchtigen Eigensinn den äußeren Schein statt der Wahrheit; er verjagt trotzig die wahre Liebe von seiner Seite: dafür geräth er in die Gewalt der gleißnerischen Falschheit und Selbstsucht. Gloster dagegen wird wider Willen betrogen; seine leichtfertige Auffassung nicht nur der Ehe, sondern der sittlichen Verhältnisse überhaupt, in der er abergläubisch die moralische Freiheit von der Naturnothwendigkeit, die Thaten der Menschen von den Sternen und Himmelserscheinungen abhängig macht, hat ihn durch und durch verblendet; dafür trifft ihn der blinde

Zorn und die rohe Grausamkeit und beraubt ihn des Augenlichts. — Lear's kräftiges, stolzes Herz bietet dem äußern Ungemach Trotz; er kämpft gegen die Wuth der Elemente wie gegen die schlimmere Undankbarkeit und Unbarmherzigkeit seiner Töchter; nur von innen heraus ist er zu bewältigen: in der übermäßigen, krampfhaften Anstrengung, seines tiefen Seelenleidens Herr zu werden, sprengt er die Bande der Vernunft, und der Wahnsinn breitet sein nächtliches, verhüllendes Dunkel über ihn aus. Gloster's schwächerer Charakter, in der Jugend leichtsinnig und ausschweifend, im Alter unbesonnen und unentschlossen, nimmt im Unglück den Strohhalm für den Balken; er ist nicht stark genug zum Widerstande, zu schwach zum Wahnsinn, ohne Kraft zum Dulden: verzweifelnd wirft er sich dem Selbstmord in die Arme. Auch Gloster's Schicksal also ist bereits in der ersten Anlage der dramatischen Verwickelung, in seinem für ihn selbst zugleich so charakteristischen Verhältnisse zu seinen beiden Söhnen, unmittelbar enthalten. —

Man hat der Tragödie in Betracht dieser Thatsachen, welche die Ausgangspunkte der Action bilden, den Vorwurf gemacht, daß die Vergehen Lear's und Gloster's in keinem Verhältnisse stehen zu der Größe des tragischen Pathos, dem sie erliegen; man hat dieß Mißverhältniß ausgleichen wollen durch den unglücklichen Versuch, dem Ganzen durch Wiederherstellung des alten Lear in seine weggeworfene Königswürde einen glücklichen Ausgang zu geben. Allerdings leiden die beiden Greise nach menschlichem Bedünken weit mehr, als sie durch ihr Thun verbrochen haben. Allein das Verhältniß zwischen der äußern Strafe und der innern Sünde ist ja in Wahrheit ein durchaus incommensurables; es ist in Wahrheit gar kein Verhältniß da, sondern wird nur von den Menschen mehr oder minder willkührlich gemacht; das zeigt uns täglich das Leben und die Ge-

schichte, das will uns der Dichter hier wie in andern Tragödien zeigen. Außerdem ist die Strafe, die zur Läuterung und Verklärung führt, nie zu groß, weil sie eben damit aufhört, blos Strafe zu seyn. Endlich muß an Lear und Gloster so ungleich mehr gesündigt werden, als sie selbst gesündigt haben, damit dem Zuschauer die furchtbare, aber untrügliche Wahrheit klar werde, daß es die Natur des Bösen ist, wie Unkraut aus kleinem Saamenkorn zu unberechenbarer Fülle aufzuwuchern, und daß nicht sowohl das Verbrechen selbst, als vielmehr der Grund des Verbrechens die Hauptschuld des Bösen trage, dieser Grund aber überall vorzugsweise in der sittlichen Haltlosigkeit und Mißgestaltung des Familienlebens seine Wurzeln habe. Wenn das von da ausgehende Verderben, wie uns der Verlauf der Handlung zeigt, der weiblichen Natur mehr noch als der männlichen sich bemächtigt, — denn Edmund, obwohl eben so verbrecherisch, hat doch an seiner Bastardgeburt eine Art von Entschuldigung zur Seite, — so liegt die innere Nothwendigkeit davon klar zu Tage. Das Weib hat ja seinem Wesen nach den alleinigen Halt- und Stützpunkt seines äußern wie innern Lebens im Familienverbande. Wird ihm dieser Stützpunkt entzogen, so wird das Weib in der Regel tiefer fallen als der Mann, der seiner Natur nach mehr auf sich selbst und auf eine breitere Basis des Daseyns gestellt ist. Daß derselbe Boden auch gute, gesunde Pflanzen trägt, ist einerseits nur Beweis der sittlichen Freiheit des Menschen, die unabhängig von Zeit und Raum, von keinen Verhältnissen, keiner Abstammung und Umgebung bedingt ist; andrerseits äußert sich darin jener innere Widerspruch in Lear's und Gloster's Vaterliebe, der den gleichen Widerspruch im Charakter und Herzen der Kinder hervorruft. Darum treten uns hier, neben den abscheulichsten Lastern und Verbrechen, in Cordelia und Edgar, in Kent und dem Narren,

die edelsten Tugenden entgegen. Sie haben als beschränkte menschliche Wesen freilich nicht die Macht, den tiefen Verfall zu hindern, den Gang des Schicksals aufzuhalten. Cordelia muß Familie und Vaterland verlassen; Edgar kann nur unter dem Schein der tiefsten Entartung sich gegenwärtig erhalten; Kent's Wahrheitsliebe muß zur Verstellung ihre Zuflucht nehmen, um seiner unerschütterlichen Treue Genüge zu thun; Albanien, zuerst schwächlich, thatenlos schwankend, entfaltet erst auf der höchsten Spitze des Verderbens seine sittliche Kraft, und der Narr muß sein Herzeleid und seine tiefe Einsicht unter dem Flittertand des Witzes verbergen. Die tief im innersten Wesen nistende Krankheit muß vielmehr hervorbrechen, um wahrhaft geheilt zu werden, die sittliche Ordnung muß zerfallen und dem Ganzen den Untergang drohen, damit die göttliche Gerechtigkeit ihre strafende, aber auch zugleich rettende, erhebende und versöhnende Macht bewähre. Schon um dieß zu zeigen, waren alle diese Charaktere für die Verwirklichung der Intention des Dichters nothwendig. Nur als solche Organe stellen Edgar und Albanien die sittliche Ordnung und den zerrissenen Staat wieder her; der lebensmüde Kent, nachdem er kräftig mitgewirkt, sucht sich diesem letzten Geschäft zu entziehen; der Narr als solcher und Cordelia als Weib haben keinen Theil daran, sie treten von der Bühne des Lebens ab, nachdem sie ihren Beruf erfüllt, den Freund und Vater und in ihm Recht und Sittlichkeit zu retten gesucht haben.

Betrachten wir den Verlauf der Action etwas näher, so finden wir auch hier wieder die handelnden Personen nach verschiedenen Gruppen geordnet, die sich gemäß den Charakteren und den obwaltenden Verhältnissen von selbst aussondern. Hier Lear mit seiner Familie, mit Kent und dem Narren; dort Gloster mit Edgar und Edmund. Diese Ordnung der Natur

wird durch den Willen und Charakter der Menschen gestört: Regan, Goneril und Cornwall reißen sich von Lear und Cordelien los; Edmund tritt seinem Vater und Bruder feindlich gegenüber, — das Reich des Lichts scheidet sich von dem Reiche der Finsterniß. Die beiden Greise, obwohl ohnmächtig und fortan bloß passiv, bleiben die Hebel des Getriebes, das sie durch ihre Sinnesart und Handlungsweise in Bewegung gesetzt haben. Für sie vereinigen sich Cordelia und ihr Gemahl, Kent und Edgar; ihnen gegenüber schließen sich Edmund, Goneril, Regan und Cornwall zusammen; in der Mitte zwischen beiden steht Albanien, anfänglich unsicher und unklar wie das Grau zwischen Weiß und Schwarz; aber auf der Höhe des Verderbens aus seiner Lässigkeit aufgeschreckt, wird er zum entscheidenden Vertreter der unbesiegbaren Macht des Rechts und der Sittlichkeit. Aus dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken dieser Gruppen ergiebt sich von selbst der weitere Verlauf der Handlung und die Reihefolge ihrer Hauptmomente mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit. Lear's Schicksal ist im Grunde schon durch die erste Scene, durch die Theilung des Reichs und die Verbannung Kent's und Cordelia's entschieden. Diese Scene hat den schärfsten Tadel erfahren; man hat sie völlig unmotivirt, kindisch, absurd genannt; und allerdings wenn Lear wirklich die Absicht hätte, bei der Theilung des Reichs jeder Tochter zuzumessen, was sie nach dem Maaße ihrer Liebesbetheurungen verdienen werde, so wäre sein Benehmen kaum anders zu bezeichnen. Allein diese Absicht hat er, wenn man nur ein wenig genauer zusieht, offenbar nicht. Sein Entschluß, der Krone zu entsagen und das Reich unter seine Töchter zu theilen, steht längst bei ihm fest; er hat ihn sogar zum Theil schon ausgeführt. Das erhellet zur Evidenz aus den ersten Worten, mit denen die Darstellung beginnt und denen Shakspeare gewiß

nicht ohne Absicht die so bedeutsame Stellung an der Spitze des Ganzen gegeben hat. Auf die Bemerkung Kent's: „Ich dachte, der König hätte den Herzog von Albanien lieber als den von Cornwall", erwidert Gloster: „So schien es uns immer; allein jetzt, bei der Theilung des Königreichs, zeigt sich's nicht, welchen der Herzöge er am meisten schätzt; denn die Theile sind so gleichmäßig abgewogen, daß auch die schärffste Prüfung keine Bevorzugung des einen vor dem andern entdecken kann." Die Theilung w a r mithin bereits entschieden, es w a r bereits bestimmt und genau abgemessen, was und wie viel jede Tochter erhalten solle. Dieß bestätigt der König ausdrücklich, fast wiederum mit den ersten Worten, die er spricht, indem er die Landkarte — auf der die Gränzen des jeder Tochter bestimmten Gebiets eingezeichnet waren — sich reichen läßt und mit dem Blick auf sie erklärt: „Wißt, daß in drei Theile wir unser Königreich getheilt" (we have divided etc.). Die Theilung selbst hatte er also bereits vollzogen, und wenn er hinzufügt: „es sey sein bestimmter Wille (constant will) in dieser Stunde bekannt zu machen (to publish), was jeder Tochter Mitgift sey, damit zukünftigem Streite vorgebeugt werde", so sagt er wiederum selbst ausdrücklich, daß er „in dieser Stunde" nur beabsichtige, einen längst vorbereiteten und festgestellten Beschluß zur öffentlichen Kenntniß zu bringen. Die zwiefache Hinweisung auf die Festigkeit dieses Beschlusses ('tis our fast intent — our constant will) deutet an, daß gegen ihn Einreden und Bedenken (von Seiten Kent's oder Gloster's?) erhoben worden, aber nichts über ihn vermocht haben. Diesen Thatsachen und unzweideutigen Erklärungen gegenüber klingt es nun allerdings wie ein reiner Widerspruch, wenn Lear, nachdem er der Werbung Burgunds und Frankreichs um Cordeliens Hand erwähnt hat, sich plötzlich und ohne allen Uebergang an seine Töchter wendet:

„Sagt mir, meine Töchter,
(Da wir uns nun der Macht, des Landbesitzes,
Der Sorge für den Staat begeben wollen),
Sagt, welche von euch uns am meisten liebt,
Damit wir unsre reichsten Gaben spenden
Wo die Natur mit dem Verdienst wetteifert.“

Allein diese Aufforderung und insbesondre die letzten Worte — die das allgemeine Mißverständniß der Scene verschuldet haben — können unmöglich ernst gemeint seyn. Denn abgesehen davon, daß sie den angeführten Thatsachen widersprechen, handelt ja Lear selbst nicht ihnen gemäß, sondern thut das gerade Gegentheil. Unmittelbar nachdem Goneril gesprochen, bevor Regan und Cordelia sich geäußert und den Höhegrad ihrer Liebe bezeichnet haben, übergiebt er jener unter Hinweisung auf die Karte ihren Antheil: „All’ dieß Gebiet von diesem Strich bis hier — — — vermach’ ich Dir.“ Und ebenso erhält Regan das ihr beschiedene Theil ohne Rücksicht auf ihre die Schwester noch überbietende Liebeserklärung und bevor Cordelia zu Worte gekommen ist. Offenbar also war die ganze Aufforderung nur ein momentaner Einfall, dem Lear durchaus kein Gewicht beilegen wollte, auf den er vielmehr nur kam, um die Zeit auszufüllen, bis Gloster mit den Fürsten von Burgund und Frankreich, nach denen er ihn ausgesendet und von deren Werbung er unmittelbar vorher gesprochen hatte, zurückkommen würde. Das verborgene Motiv dieses Einfalls und seiner Ausführung war wohl der Wunsch, durch die laute, öffentliche Betheurung der Liebe und Pietät seiner Töchter sich zu vergewissern, daß seine Thronentsagung keine Gefahr für ihn berge und die Bedenken gegen dieselbe unbegründet seyen, vielleicht auch die Absicht, dem gefaßten Beschlusse, seine Lieblingstochter Cordelia bei der Theilung zu bevorzugen (den er klärlich andeutet, wenn er sagt: „Nun, unsre Freude, du jüngste — — — was sagst

du, dir ein reicheres Drittheil als die Schwestern zu gewinnen?") den Schein eines Grundes zu leihen und den Vorwurf der ungleichen Theilung zu mildern. Um so mehr überrascht ihn der strenge schroffe Ernst, mit dem Cordelia die Sache auffaßt und die geforderte Erklärung entschieden abweist. Erstaunt bittet er sie wiederholentlich, noch einmal zu sprechen, ihre Rede zu bessern; und erst als sie ihm, der Liebe verlangt, des Weiteren auseinandergesetzt, was ihre Pflicht sey und daß, wenn sie sich vermähle, ihr Gatte die Hälfte ihrer Pflicht und Liebe mit sich nehmen werde (— eine nicht einmal ganz wahre Auffassung, da die Liebe zum Vater und die Liebe zum Gatten sich keineswegs ausschließen), — da überkommt ihn die Heftigkeit seines Temperaments, und bewältigt vom jäh aufbrausenden Zorn — den er, wie Goneril nachher bemerkt, auch in seinen besseren kräftigeren Jahren nie zu zügeln gewußt hat, — enterbt und verstößt er Cordelien, und ladet damit zugleich den Schein auf sich, als sey er thörichter Weise ernstlich gemeint gewesen, je nach dem Maaße der Redegewandtheit und Schönrednerei seiner Töchter seine „Gaben zu vertheilen." —

Indeß obwohl sonach das absurd gescholtene Benehmen Lear's im Grunde wohl motivirt und vollkommen verständlich erscheint, so liegt doch das Motiv des Dichters, weßhalb er den angefochtenen Auftritt ausführlich schildert, nicht unmittelbar in ihm selbst. Die Scene hat neben dem, was sie unmittelbar darstellt, noch eine allgemeinere, symbolische Bedeutung: sie ist Symbol, concentrirter Ausdruck der ganzen Sinnes- und Handlungsweise Lear's, wie sie aus seinem Naturell, aus seinem Herzen, aus der Natur seiner Vaterliebe mit ihrem innern Widerspruch nothwendig hervorgeht; sie ist ein symbolischer Act, der das ganze vorangegangene Leben Lear's gleichsam im Auszuge uns vor Augen stellt. Aus dieser Vergangenheit ergiebt sich von selbst

die Gestalt der Zukunft. Nachdem Lear Cordelien verstoßen hat, Kent durch Verbannung äußerlich ohnmächtig gemacht ist, Edgar dem Zorne Gloster's sich durch die Flucht entzogen hat, sind die beiden schwachen Greise ganz der Willkühr und Bosheit ihrer Gegner anheim gegeben. Schlag und Schlag steigert sich ihr Elend bis auf den höchst möglichen Grad: wenn das Familienleben, die Grundlage aller Sittlichkeit, so völlig zerrüttet ist wie hier, wenn, wie Gloster klagt und Edgar es bestätigt, nicht nur hier, sondern im ganzen Reiche „Ehen sich auflösen, die Bande zwischen Vater und Sohn zerreißen, Brüder sich entzweien, Liebe erkaltet, Freundschaft abfällt, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrath, im Heere Meuterei herrscht", muß nothwendig die Macht des Bösen zunächst den vollständigsten Triumph feiern. Erst danach kann der Wendepunkt eintreten. Cordelia erscheint mit einem französischen Heere, und Lear findet in ihrem Schutze, Gloster unter Edgar's Leitung wenigstens äußerlich Ruhe. Allein die fremde Macht von außen her kann das innere Verderben nicht bewältigen, den in sich aufgelösten Familien- und Staatsverband nicht wieder herstellen; von innen heraus muß die neue Ordnung aufwachsen. Cordelia — welche die ausdrückliche Erklärung, daß sie nicht für Frankreich gegen England, sondern für den Vater gegen seine unnatürlichen Töchter zu Felde ziehe, unbedachtsam versäumt hat, — wird daher besiegt; ihr Unternehmen scheitert. Aber Goneril und Regan, Edmund und Cornwall können nicht Sieger bleiben, Laster und Verbrechen können nicht schließlich triumphiren. Cornwall wir daher durch seinen eignen Knecht erschlagen, und damit der Anfang der Herstellung gemacht; der Bruder fällt von der Hand des Bruders, die Schwester vergiftet die Schwester, um, entlarvt und verurtheilt, durch Selbstmord zu Grunde zu gehen. — Das sind die nothwendigen Folgen der Auflösung aller natürlichen und sitt-

lichen Bande in und mit der Zerrüttung des Familienlebens; darin bekundet sich die blinde, sich selbst zerstörende Gewalt des Bösen; die leitende Hand der göttlichen Gerechtigkeit wirkt mit und liefert den dienstfertigen Schurken von Haushofmeister in Edgar's Hände, um die Aufdeckung des Verraths herbeizuführen, wodurch Albanien zu entschiedenem Handeln gegen die eigne Gattin und die Partei, die er bis dahin vertreten, vermocht wird. Das Alles folgt mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit.

Aber der Mord Cordelia's, dieser verschleierten Engelsgestalt mit der zarten Schönheit ihrer innigen, jungfräulichen Seele, die doch zugleich so männlich entschieden und selbstgewiß ist, mit ihrem tiefen, stillen Herzen, das doch so stark und rein empfindet, mit ihrer schweigenden Liebe und Selbstverleugnung, mit ihrer heldenmüthigen Pflichttreue, — scheint er nicht wie der Tod eines unschuldigen Opfers, wenn auch nicht unmotivirt, doch unbegründet, aller inneren Nothwendigkeit zu entbehren? So scheint es allerdings. Allein bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß Cordelia nicht von Anfang an auf der Höhe der lauteren Liebe und Hingebung, der Selbstbeherrschung und Selbstverleugnung steht, zu der sie sich später aufschwingt, daß auch sie, wie alle Shakspearesche Figuren, keine reine Idealgestalt ist, daß auch sie, wie alle Shakspearesche Charaktere, eine innere Entwickelung, einen Proceß der Reinigung und Läuterung durchgeht. Cordelia hat etwas von ihres Vaters reizbarem Temperament, von seinem Stolz und Eigenwillen geerbt. Empört über die Heuchelei und Gleißnerei ihrer Schwestern, zu stolz um auch nur den Schein zu dulden, als wolle sie in ähnlicher Art durch Schmeichelrede und Liebebetheurung (durch „Zungenfertigkeit", die sie „mit Stolz" entbehrt) sich Gunst und Vortheil erwerben, in der Erregung des Augenblicks begegnet sie dem greisen Va-

ter, statt seiner Schwäche liebevoll nachzugeben, mit unkindlichem Trotze, beantwortet sie seine zärtliche Frage mit unleugbarer Härte und Schroffheit, — wozu sie nicht berechtigt war, selbst wenn sie sein Benehmen nicht begriff und es ihr thöricht erschien. Sie kennt so gut wie Goneril die Heftigkeit, den Jähzorn und das herrische Wesen Lear's; dennoch verharrt sie, ungeachtet seiner wiederholten Bitte sich zu besinnen, hartnäckig bei ihrer ihn offenbar verletzenden und aufreizenden Antwort, und giebt schließlich eine Erläuterung, die ihn noch mehr reizen mußte, weil sie einen deutlichen Vorwurf gegen ihn selbst und seine Ansprüche in sich trägt. Was sie erwarten mußte, herannahen sieht, tritt ein, Lear's Zorn kommt zum Ausbruch; — sie thut nichts, ihn aufzuhalten, ihn zu beschwichtigen; schweigend läßt sie ihn über sich ergehen. Dadurch aber ladet sie die Mitschuld an dem schweren Unheil, das ihrer Verstoßung folgen mußte und das sie bei einiger Bedachtsamkeit voraussehen konnte, auf ihr Haupt, ja sie trägt gewissermaßen die Hauptschuld an der ganzen furchtbaren Katastrophe; denn letztere war unmöglich, wenn sie nicht enterbt und verbannt wurde. Durch eigne Schuld hat sie mithin in das tragische Schicksal, das über dem Hause Lear's waltet, sich verwickelt; sie hat es selbst mit heraufbeschworen, sie ist ihm also auch mit verfallen. Ihr Vergehen erscheint zwar, gegenüber den Missethaten und Verbrechen ihrer Mitschuldigen, verschwindend klein, sie hat es zwar wieder gut gemacht durch die zärtlichste Liebe und Hingebung, mit der sie dem greisen Vater zu Hülfe eilt, ihn rettet, pflegt, heilt; aber sie hat die Macht des Bösen mit entfesselt und wird daher von ihr in das allgemeine Verderben mit fortgerissen. Dennoch erscheint ihr tragischer Untergang in keinem Verhältniß zu dem Grade ihrer Verschuldung. Aber, wer will den Dichter tadeln, wenn er der Meinung war, daß es das schönere Loos sey, für

die Rettung ihres Vaters den Tod zu leiden, als mit der Erinnerung an die furchtbaren Greuel, die in ihrem Hause geschehen und die sie mit verschuldet hat, zu leben? oder wenn er die Lösung des Mißverhältnisses zwischen der Schuld und dem ihr folgenden Unheil, das auf Erden so häufig ungelöst bleibt, in ein jenseitiges Daseyn verwies und einen Tod, wie den Cordeliens nicht für ein Unheil, sondern für den bloßen Uebergangspunkt in dieß bessere Daseyn erachtete? —

Dem Charakter Cordeliens steht an innerer Schönheit, an Adel der Gesinnung, an aufopfernder Liebe und Hingebung der Kent's und des Narren am nächsten. Nirgend hat Shakspeare den Narren von Profession, dieß verachtete Anhängsel eines vornehmen Hausstands seiner Zeit, so hoch gestellt, so bedeutsam hervorgehoben, nirgend das Komische in so enge, unmittelbare Nähe an das Tragische gerückt, wie hier.

Statt aber dadurch die Wirkung des Tragischen auch nur momentan zu stören, weiß er sie vielmehr dadurch noch zu heben und zu stärken. Nicht nur daß die Weisheit des Narren der folgenschweren Thorheit des Königs zur hebenden Folie dient, nicht nur daß in ihr die Sinnesart und Handlungsweise auch der übrigen Personen sich spiegelt und durch diesen Reflex die Wahrheit, auf die es dem Dichter ankommt, an Helligkeit gewinnt; — in dem Humor des Narren spiegelt sich zugleich die ganze Tiefe des Geistes, auf welcher die tragische Weltanschauung überhaupt ruht. In diesem weltverachtenden Humor spielt der Narr gleichsam mit dem Tragischen; ihm ist Leid und Lust, Glück und Unglück gleichbedeutend; er scherzt mit dem ergreifenden Schicksal, das ihn doch selbst so hart betrifft, weil er sich selber unter dessen Schläge stellt. Eben damit aber erscheint das, was die tragische Kunst bezweckt, jene Erhebung des Geistes über Leiden und Untergang, in ihm bereits erreicht, in ihm gleichsam

personificirt. Damit steigert sich der Humor bis zum Erhabenen und stellt sich auf die gleiche Höhe mit der Würde des Tragischen: obwohl des ganzen Ernstes und der hohen Bedeutung des Lebens sich wohl bewußt, darf er doch mit dem Hohen und Schweren wie mit dem Kleinen und Leichten sein scherzendes Spiel treiben, weil er eben über Beides erhaben ist. Es ist freilich verwundersam, daß der Dichter solche Größe und Tiefe der Gesinnung einem Menschen zutheilt, der sich selbst zum dienenden Lustigmacher erniedrigt. Allein Shakspeare liebt die scharfen Contraste, weil sie vorzugsweise dramatisch sind. Außerdem aber wird demjenigen, dem das Leben überhaupt wenig oder nichts mehr gilt, seine äußere Stellung darin noch weniger gelten; da er weiß, daß seine Sinnesweise und Lebensansicht von den weisen Leuten doch nur als reine Narrheit verachtet wird, so wird ihm die niedrigste, die Stellung eines privilegirten Narren die liebste seyn, weil sie ihm das Vorrecht gewährt, diese Weisheit zu geißeln und seine Anschauung in's klarste Licht zu setzen. Andrerseits erhebt sich der Narr erst durch das tragische Geschick des Königs und seine tiefe innige Liebe zu ihm auf jene höchste Spitze des Humors, auf der er schwerlich vorher schon gestanden noch ohne jenen Hebel angelangt seyn dürfte. Denn seine Liebe zu Lear ist die befruchtende Quelle seines Geistes und Witzes, der Halt und die Kraft seines Lebens. Darum scheidet er denn auch mit einem darauf bezüglichen Witzworte aus dem Leben; „er wird um Mittag zu Bette gehn", das sind seine letzten Worte. Das Herzeleid um Cordelia und seinen geliebten König hat ihm das Herz gebrochen. Er scheidet, nachdem der König in Wahnsinn gefallen; sein Beruf ist zu Ende, nachdem er dem, der die Sonne seines Lebens war, nicht mehr die Wahrheit sagen, ihm nichts mehr helfen kann; diese Sonne steht zwar noch am Himmel, es ist noch nicht Abend, aber ihr

Licht ist verdunkelt, und so kann auch der Spiegel, den er ihr vorzuhalten hat, kein Bild mehr zurückwerfen. Und so erscheint nicht nur der Charakter, sondern auch das Schicksal des Narren mit dem Grundthema des ganzen Dramas, der tragischen Macht und Bedeutung der Liebe, auf's innigste verflochten. — Warum aber tritt der Narr und sein Humor gerade in dieser Tragödie so entschieden und bedeutsam in den Vordergrund? Einerseits darum, weil das Gewicht des Tragischen, das hier vorzugsweise mit zermalmender Schwere die Gemüther belastet und niederzudrücken droht, eines mildernden Gegengewichts bedurfte, andrerseits darum, weil eine so furchtbare Zerrüttung aller sittlichen Verhältnisse, eine so tiefe Erniedrigung der menschlichen Natur, wie sie uns hier das unnatürliche und unmenschliche Benehmen Regan's, Goneril's, Edmund's vor Augen stellt, in tiefen, contemplativen, grübelnden Naturen wie die des Narren meist gerade den Humor und die humoristische Lebensansicht hervorrufen wird. Endlich ist nicht zu übersehen, daß der Dichter den Humor des Narren auch als Motiv der tragischen Entwickelung zu gebrauchen weiß. Denn offenbar wird Lear's Geisteszerrüttung zum Theil mit durch die seltsamen, phantastischen und zugleich die Thorheit des Königs beständig geißelnden Einfälle des Narren, mit welchen Edgar's angenommener Wahnsinn noch wirksamer zusammentrifft, hervorgerufen.

Dieser Wahnsinn des Königs kann, wie Solger mit Recht erinnert, nicht bloß aus psychologischen Gründen gerechtfertigt werden; er würde verwerflich seyn, wenn er nicht auch seine poetische Berechtigung im Organismus des Kunstwerks als solchen hätte. Denn hier ist es nicht, wie im Hamlet und Macbeth eine — wenn auch bedeutende — Nebenperson, hier ist es der Held des Dramas, der Mittel- und Angelpunkt der dargestellten Handlung, der Hauptträger des tragischen Pathos, wel-

cher der Geistesstörung und damit gänzlicher Unfähigkeit zum Handeln verfällt. Dieser anscheinende Widerspruch löst sich nur, wenn wir als die Basis, auf welcher das Ganze ruht, das Familienleben in der vollen Tiefe seiner ethischen Bedeutung fassen. So gefaßt ist die Festigkeit des Familienverbandes die erste, wichtigste, unverbrüchlichste Bedingung aller geistigen und sittlichen Bildung. Ist dieß Band unheilbar zerrissen, und mit ihm das Fundament des menschlichen Daseyns zerstört; so muß die Zerrüttung innerlich und äußerlich auch zur Erscheinung kommen. Aeußerlich stellt sie sich hier deutlich dar in der Auflösung aller menschlichen Verhältnisse, in dem vergeblichen Kampfe des Guten wider das Böse; innerlich subjectiv erreicht sie ihre Spitze in der Geisteszerrüttung des Königs, dessen Persönlichkeit den subjectiven Mittelpunkt des Ganzen bildet. Der Wahnsinn ist die Auflösung des naturgemäßen Verhältnisses zwischen der inneren Welt des Geistes und der erscheinenden Außenwelt, so daß beide Gebiete in einander fließen und die bloße Vorstellung (Einbildung) zur gegenständlichen Erscheinung, letztere zur bloßen Vorstellung sich verkehrt, mithin der durchgreifendste, einschneidendste Widerspruch, die tiefste innere Zerrüttung. Den Widerspruch in Lear's Wesen, die darin waltende Vermischung von Liebe und Selbstsucht, von zärtlicher Hingebung und herrischem Eigenwillen, von Aufopferung und Prätension, haben wir oben nachgewiesen. Dieser Widerspruch schläft gleichsam in bewußtloser Unmittelbarkeit, bis er durch das Benehmen der Töchter geweckt wird. Lear, durch dieß Benehmen aus seiner Selbsttäuschung aufgestört, findet plötzlich seine ganze Welt in vernichtendem Zwiespalt zerfallen, den Inhalt seines Bewußtseyns verwirrt und zerrissen. Denn sein Herz mit seinen starken, selbstisch liebevollen Gefühlen und Affecten war seine Welt: das zeigt sich nicht nur in seinem Verhalten gegenüber seinen Töchtern, sondern auch in seiner

innigen Neigung zu seinem steten Begleiter, dem Narren, der ihm ebenso sehr Freund wie Diener ist. Insbesondre war die Liebe zu seinen Töchtern das Band, durch das seine Seele mit der Außenwelt zusammenhing, das ihn, in seinem hohen Greisenalter wenigstens, allein noch mit der Außenwelt verknüpfte. Aber diese Liebe war mit seiner Herrschsucht auf's Innigste verwachsen: er gab sein Königthum nur auf, um durch jene fortzuregieren. Indem dieses Band zerreißt, dieser Thron zusammenstürzt, wird er an sich selber wie an der Welt irre: was ihm als feste Wahrheit gegolten, wird ihm zur Täuschung, was er für reelles, gegenständliches Daseyn gehalten, was ihm die Welt bedeutet hatte, erweist sich als Illusion; er verliert die Selbstgewißheit seines Ichs wie die Gewißheit der gegebenen Wirklichkeit, und — Irrthum und Wahrheit, Einbildung und Erkenntniß, Ideelles und Reelles fließen ihm in einander, d. h. er wird wahnsinnig. Weil jener Widerspruch bei Lear im innersten Kern seines Herzens, im Wesen seiner Liebe seinen Sitz hat, nicht wie bei Gloster durch eine äußere That hervorgerufen ist, darum trifft der Wahnsinn nur ihn, und nicht den alten Gloster. Nur in Lear war Geist und Herz, war die Herrschaft über die Welt seiner Gedanken und Gefühle wie über die Welt des äußern Daseyns völlig in Eins zusammengeschmolzen; nur Lear, „in dem jeder Zoll ein König", hatte sich gewöhnt, der unbeschränkte Herr zu seyn; er, obwohl er in maaßloser Liebe Alles hingiebt, will doch die Liebe selbst nach seinem Gutdünken bemessen, er will auch über sie der Herr seyn, und die Liebe gerade soll seine Herrschaft begründen. Nachdem diese geträumte Herrschaft zertrümmert ist, auch da will er noch immer gebieten; er kämpft mit den Elementen, er will wenigstens seines Schmerzes, seines Schicksals Meister bleiben; noch immer will er sein Ich als Herrn geltend machen. In diesem Kampfe

erschöpft er seine Kraft: äußere Umstände, das furchtbare Unwetter, dem er ausgesetzt ist, das Zusammentreffen mit Edgar, die stachelnden Reden des Narren, treten hinzu, und üben ihre physische und psychische Wirkung auf die schon geschwächte Natur aus. Endlich konnte ein solcher Geist kaum anders als durch den Wahnsinn hindurch gerettet werden: nur so konnte an ihm das versöhnende Element des Tragischen sich offenbaren. Erst nachdem sein trotziges, anspruchsvolles, herrisches Wesen, sein Eigensinn, sein Liebesstolz und Liebesegoismus in der Nacht des Wahnsinns gleichsam erloschen, in ihm selbst gebrochen waren, konnte er zur Demuth, der Mutter aller Liebe, konnte die Liebe selbst in ihm zur Verklärung kommen. — So treten die psychologischen, im Charakter Lear's liegenden Motive mit den künstlerischen, aus dem Organismus des Dramas entspringenden Gründen zu so inniger Gemeinschaft zusammen, daß der Wahnsinn nach beiden Seiten hin gleich wohl gerechtfertigt erscheint. —

Mit großer Kunst endlich weiß Shakspeare auch hier das Besondere mit dem Allgemeinen in lebendige Wechselwirkung zu setzen, weiß er auch hier die Privat- und Familienangelegenheiten der handelnden Personen mit den allgemeinen politischen und socialen Zuständen in Verbindung zu bringen. Wie in Romeo und Julia durch das Eingreifen der Bürger und des Fürsten in den Gang der Begebenheiten, in Othello durch den Antheil des Heeres und des Senats von Venedig an den Schicksalen des Helden, die Sinnesart des Volkes und der Charakter der Zeit mit repräsentirt erscheint, so wird hier dasselbe erreicht theils durch ausdrückliche Hinweisungen auf die socialen und sittlichen Zustände des Landes, theils durch die Darstellung der aus Lear's und Gloster's Schicksalen hervorgehenden Zerwürfniß des Reiches, das hier für den König, dort für seine Gegner

Partei nimmt. Lear erscheint nicht bloß als Familienvater, er ist zugleich Oberhaupt des Staats, Herrscher einer großen Nation. Je bedeutender und unmittelbarer daher seine Familienverhältnisse auf den Zustand des ganzen Landes einwirken, um so stärker und klarer tritt die welthistorische Bedeutung des Familienverbandes hervor. Die Tragödie zeigt, wie unmittelbar der Zustand ganzer Länder und das Loos ganzer Völker von der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit des Familienlebens abhängig ist; das Schauspiel wird damit nicht nur in seinem ideellen Inhalte, sondern auch äußerlich durch den Gang der dargestellten Begebenheiten zum Spiegel der Geschichte, zum „Abdruck des Körpers der Zeit." Zugleich leuchtet ein, warum der Dichter diese einzige unter seinen fünf großen Tragödien ausdrücklich auf den Boden einer dunklen, wilden, nach Ordnung und Gesetz erst ringenden Urzeit gestellt hat, deren unterscheidender Charakter zwar nicht in den äußern Formen, Sitten, Gebräuchen ꝛc. — sie tragen hier wie überall das Gepräge des sechszehnten Jahrhunderts, — wohl aber in dem Geiste und Wesen der handelnden Personen und namentlich in dem sittlichen Verhalten derselben sich kundgiebt. Ein solcher durchgreifender, die ersten und edelsten Geschlechter verderbender tief innerlicher Zwiespalt, eine so unnatürliche Empörung gegen die ersten natürlichen Forderungen des Sittengesetzes, kann nur natürlich erscheinen in einem Zustande der Menschheit, in welchem noch die volle Macht der rohen, ungezähmten Begierde herrscht und ein titanisches Ringen noch im Kampfe mit Ordnung und Gesetz steht. Schön aber deutet der Dichter zugleich an, wie diese wüste, zerrüttete, verfallene Welt nach Versöhnung und Frieden seufzt. So in den Worten Gloster's:

Der Welt entsag' ich und vor euren (der Götter) Augen
Leg' ich geduldig meine Leiden hin u. s. w.

und mehr noch in Albanien's Ausruf:

> Ja, schickt der Himmel nicht sichtbare Geister
> Alsbald herab die Ungebühr zu strafen,
> So kömmt's dahin,
> Die Menschheit muß durchaus sich selbst zerfleischen
> Wie Ungeheuer der Tiefe.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich bei der großen Mannichfaltigkeit der Charaktere jeden einzelnen einer näheren Erörterung unterwerfen. Ihr Verständniß bietet im Allgemeinen keine Schwierigkeit dar; und für meinen Zweck glaube ich, obwohl nur andeutungsweise, doch genügend gezeigt zu haben, wie die Handlung nicht nur aus dem ideellen Fundamente des Ganzen, sondern auch aus dem Wesen und der Eigenthümlichkeit der Charaktere mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit hervorwächst, und wie jeder Charakter wiederum lebt und handelt und sein Schicksal empfängt gemäß der Stellung, die er zur sittlichen Potenz des Familienverbandes als der gleichsam Alles beherrschenden Schicksalsmacht einnimmt. Auch hinsichtlich der Diction brauche ich wohl kaum darauf aufmerksam zu machen, wie innig sie nicht nur im einzelnen Wort und Ausdruck dem Charakter des Sprechenden sich anschließt, sondern auch mit dem Geiste des Ganzen, selbst gleichsam ein Ganzes, harmonirt. Diese Harmonie beruht vornehmlich darauf, daß das eigenthümliche Colorit, der charakteristische Rhythmus der Diction im Allgemeinen durch den Charakter und das tragische Pathos Lear's bedingt erscheint. Daher klingt ein eigenthümlicher Ton durch das Ganze hindurch, der mir wie der Weheruf eines schneidenden Schmerzes, eines vergeblichen ingrimmigen Ringens und Kämpfens in's Ohr tönt; — ich meine, während die Sprache in den meisten übrigen Tragödien (Romeo, Othello, Macbeth) das — nur mannichfach modificirte — Gepräge einer stürmischen leidenschaftlichen Bewegung trägt, die uns unwillkührlich

mit sich fortreißt, aber ohne andauernde Wirkung ist, erscheint sie hier par excellence pathetisch, d. h. von einer tief in's Herz dringenden, rührenden, erschütternden Kraft, welche die Saiten unsrer Seele in eine weniger heftige, aber lang aushaltende Schwingung versetzt. —

Was die Composition und zwar zunächst die äußere Zusammenfügung der Theile betrifft, so erscheint sie in den ersten Acten, trotz des großen Reichthums des Stoffes, der von Anfang an ausgelegt wird, eben so zweckmäßig als klar und verständlich. Sogleich von den ersten beiden Scenen aus übersehen wir den Verlauf der Action bis zur Mitte ihres Weges: Regan und Goneril von der einen, Edmund von der andern Seite deuten ihre Pläne an, und diese Pläne können unter den gegebenen Umständen ihr Ziel nicht verfehlen. Mit der Rückkunft Cordelia's dagegen tritt eine gewisse Unklarheit und Unbestimmtheit ein: zu den bereits angelegten Fäden kommen noch die Intriguen Goneril's und Regan's gegen einander, ihre Ränke gegen Albanien, Edmund's Verhältniß zu jenen und zu diesem hinzu; und so werden der fortzuspinnenden Fäden zu viele, als daß sie nicht sich selbst oder doch den Zuschauer verwirren sollten. Auch muß es eine strenge Kritik für einen Fehler erklären, daß gerade in diesem Momente der höchsten Verwickelung eine Art von Stillstand der Action eintritt, auf welchem der Zuschauer einen Augenblick in Zweifel über den weiteren Fortschritt und den schließlichen Ausgang derselben gelassen wird. Erst nachdem Cordelia geschlagen und mit Lear gefangen genommen ist, erhält der Gang der Handlung wiederum jenen festen, sicheren, unwiderstehlichen Schritt des unentfliehbaren Schicksals, den die Tragödie liebt und fordert: von da ab schimmert der Schluß des Ganzen, Cordelia's und Lear's Tod, Edmund's Fall, Regan's und Goneril's Untergang, schon

durch jede Scene hindurch. — Die äußere Composition hat daher zwar nicht jene Schärfe, Regelmäßigkeit und Durchsichtigkeit der Gliederung, durch welche Othello sich auszeichnet; nichtsdestoweniger wird man Shakspeare's Kunst in Abspinnung der mannichfaltigen Fäden einer überreichen, höchst verwickelten Handlung bewundern müssen.

Dafür ist die innere Composition, die Durchführung des leitenden Gedankens, der Grundanschauung, auf welcher die innere organische Einheit des Ganzen beruht, desto klarer und gediegener. Die Tragödie zeigt uns, wie schon angedeutet, die besondere Gestaltung, welche das menschliche Leben annimmt, wenn es innerhalb der tragischen Weltanschauung vom Standpunkte des Familienverhältnisses und seiner hohen, ethischen, welthistorischen Bedeutung aufgefaßt wird. Der Dichter will es uns zur lebendigen Anschauung bringen, wie auch der Familienverein, dieses erste, festeste Band menschlicher Ordnung, Gesittung und Glückseligkeit, reißt und zu einer Kette von Unheil und Verderben wird, wenn seine Grundlage, Lauterkeit des Herzens und freie, unbedingte Liebe, von jenem tragischen Widerspruche im inneren Wesen (wie bei Lear), oder von Leichtfertigkeit und Charakterschwäche (wie bei Gloster) in den Familienhäuptern selbst zerfressen und unterhöhlt ist. Dieser Gedanke spiegelt sich nicht nur in dem Schicksale Lear's und Gloster's und ihrer Familien ab, sondern tritt deutlicher als sonst auch in allen Nebenpartieen hervor. Denn die Verbindung zwischen Eltern und Kindern hat zu ihrer Voraussetzung die Ehe und das bräutliche Verhältniß, und ist wiederum ihrerseits die Basis, auf der sich Ehe und Brautstand der Kinder aufbaut. Darum fallen von dem Centrum des Ganzen aus bedeutsame Strahlen auch auf diese beiden Bildungsmomente des menschlichen Lebens; darum ist die Schilderung des ehelichen Verhältnisses

Goneril's und Regan's zu ihren Gatten, wie der wahren, reinen Zuneigung des Königs von Frankreich zu Cordelien im Gegensatze zu Burgund's falscher Brautwerbung kein überflüssiger Zusatz. Goneril's und Regan's Ehe ist nur der Reflex ihres Verhaltens zu ihrem Vater: solche Töchter sind unfähig, Gattinnen im wahren Sinne des Worts zu seyn und selbst eine Familie zu gründen; wie sie den Vater gemißhandelt haben, so betrügen sie ihre Gatten und zerstören durch Ehebruch das beginnende Familienleben im ersten Keime. Regan hat den ihr geistesverwandten Gatten gefunden: Cornwall geht von selbst auf ihr Verfahren und ihre Absichten ein, und zeigt uns eben damit, wie die innere Zerrüttung der Stammfamilie sich ausbreitet und von der Tochter auf den Schwiegersohn sich überträgt; seine Ehe mit Regan ist die Verbindung zweier gleich gewaltthätiger, verdorbener Naturen und wird daher auch auf gewaltsame Weise zerrissen. Albanien dagegen, der das Benehmen seines Weibes zwar mißbilligt, aber anfänglich doch nicht zu hemmen wagt, ist ein Beispiel jener Ungewißheit und Halbheit des moralischen Verhaltens, in welche Menschen von wahrer Herzensgüte, aber ohne außergewöhnliche Energie, durch die Verwirrung aller natürlichen Verhältnisse hineingerathen; seine Ehe mit Goneril ist eine Vereinigung völlig ungleichartiger Naturen und daher ebenfalls haltlos. Edmund aber beweist schon durch sein treuloses Benehmen gegen Regan und Goneril, denen er beiden Liebe heuchelt, wie unfähig er ist, eine wahre Ehe und damit eine Familie zu gründen. — Selbst Kent's Freundschaft ist nicht ganz ohne Beziehung zu den leitenden Motiven der Composition. Denn zum Familienleben gehört als Stütze und Nothanker auch die ächte Freundschaft. Ohne sie wird dem Familienhaupte die große Aufgabe, nicht nur sich selbst, sondern auch Weib und Kind durch's Leben zu tragen, zu schwer. Darum

läßt der Dichter Kent's gediegene, aufopfernde Liebe für Lear im Gegensatze zu Gloster's zögernder, unentschiedener Neigung so bedeutsam hervortreten.

Und so will ich denn schließlich nur noch darauf aufmerksam machen, wie sinnig und schön der eben so ergreifende als erhebende Schluß dem Grundgedanken des Ganzen wie dem Shakspeareschen Begriffe des Tragischen zum Ausdruck dient. Gloster hat bereut und gebüßt. Nachdem der Versuch zum Selbstmord, wodurch er feige und eigenmächtig die Last des Lebens abwerfen wollte, gemißglückt ist, duldet und leidet er, weil der Mensch dulden, d. h. sich züchtigen und läutern lassen soll. Das ist die Rettung seiner Seele: in der Umarmung seines wiedergefundenen Sohnes, der ihm mit kindlicher Liebe die tiefe Kränkung vergolten, bricht sein Herz; diese letzte irdische Freude schüttelt den Staub von seinem Geiste und rein und klar wendet er sich zum Himmel. Der müde Kent geht zur Ruhe; er hat mit seiner gediegenen, kräftigen, nur zu rauhen Tugend genug geliebt, gekämpft und gelitten; sein milder gewordenes Herz sehnt sich nach Ruhe und Frieden. Edmund bekennt auf dem Sterbebette seine Unthaten, und sucht gut zu machen, was noch gut zu machen ist. „Ich ward doch geliebt!" — geliebt trotz aller Illegitimität, Mißgunst und Selbstsucht, — das Trostwort zuckt ihm durch die Seele und wirft einen Schein von der göttlichen Macht der Liebe hinein; wir dürfen annehmen, daß er mit einem Seufzer der Reue sein Daseyn beschlossen habe. Nur die unnatürlichen Töchter, die kein Makel der Geburt, keine Ungerechtigkeit des Rechtes entschuldigt, die nicht Natur, sondern ihre eigne Lust zu Laster und Verderben trieb, gehen ohne Reue und Trost durch gegenseitigen Mord zu Grunde, — recht im Gegensatze zu Cordelia's schönem, seligen Opfertode für ihren Vater. — Lear's Gemüthsstörung, der Widerspruch in seinem

Herzen löst sich in dem Einen tödtlichen Seufzer um Cordelia's Hinscheiden auf. In diesem Schmerze ist die Fülle und die Macht der Liebe, die in seiner Seele lebte, zur Wahrheit, zu einem ihrer würdigen Ausdrucke gekommen. Indem in ihm der schwache Lebensfunke des Königs erlischt, streift die Liebe den Staub des irdischen Daseyns ab, und wendet sich geläutert und verklärt himmelwärts. Lear hat in der äußersten Erniedrigung und Bedürftigkeit, in der er nicht mehr geben, sondern nur empfangen konnte, das wahre Wesen der Liebe erkannt, — oder vielmehr er hat es erfahren, erlebt, daß die Liebe nicht in Wort und That, in Gabe und Gegengabe besteht, sondern Gefühl, Gesinnung, Hingebung des eigensten Selbstes ist. Seine Leiden haben allen Eigensinn, alle Herrsch- und Selbstsucht aus seinem Herzen hinweggeläutert; er ist so ganz Eins geworden mit dem Gegenstande seiner Liebe, daß er mit ihm stirbt, wie er zuletzt nur in ihm gelebt hat. Gloster's Tod in den Armen Edgar's, Lear's Hinscheiden mit der Leiche Cordelia's im Arme, — das ist der nothwendige Schlußstein der tragischen Entwickelung. Denn damit ist jener tiefe, innere Widerspruch, aus dem sie hervorging, gelöst; die Liebe hat ihn überwunden, und im Triumphe über die ihr feindlich entgegenstehenden Mächte, Noth und Tod überdauernd, bewährt sie ihre heiligende und beseligende Allgewalt. In diesem Siege verliert das Tragische sein niederdrückendes Gewicht; es verwandelt sich von selbst in das erhebende Gefühl eines sanften Todes und seligen Friedens. —

Man kann mit Gervinus — wenn auch nicht ganz in seinem Sinne — Shakspeare's Lear als die Tragödie par excellence, als den Gipfel der tragischen Kunst und tragischen Wirkung bezeichnen. Auf diese Höhe hebt sie die wunderbare Verschmelzung des Weichen, Gefühlsinnigen, Rührenden mit dem Tiefpathetischen, Erschütternden, Furchtbaren, welche nach beiden

Seiten mit gleicher Kraft die Seele ergreift. Mit Recht fragt Gervinus, ob wohl in der Dichtung aller Zeiten und Völker etwas Rührenderes und für die Bühne Ergreifenderes geschrieben worden als jene Erkennungsscene zwischen Cordelia und dem erwachenden Lear. Aber ebensowenig dürfte irgend eine Dichtung an aufregender, erschütternder Gewalt jenen Auftritten gleich kommen, in denen der greise König, hinausgestoßen in das furchtbare Unwetter der Nacht, mit den wüthenden Elementen, mit dem grimmigen Schmerz seiner Seele, mit dem aufkeimenden Wahnsinn ringt, bis er den übermächtigen Gegnern erliegt. Aber gerade nach dieser Seite hin zeigt sich ein leicht erkennbarer und daher oft gerügter Fehler an dem großen Kunstwerke. Shakspeare hat sich durch die Vorliebe seiner Zeit und Nation für Blut- und Greuelscenen verleiten lassen, den Effect des Tragischen bis zur Höhe des Abstoßenden, Empörenden zu überspannen. Die Scene, in welcher Cornwall dem alten Gloster die Augen austritt, auf der Bühne unmittelbar dargestellt zu sehen, kann nur das Gefühl des Abscheus erwecken, das nichts gemein hat weder mit dem Begriff des Schönen noch des Großen, Mächtigen, Erhabenen, und das daher der Wirkung des Tragischen nur Eintrag thun kann. Mögen die Nerven des Shakspeareschen Publicums immerhin von stärkerem Geflecht gewesen seyn als die des gegenwärtigen Geschlechts, — die Kunst hat weder auf starke noch schwache Nerven zu sehen, sondern nur nach Stärkung, Erfrischung, Erhebung von Geist und Gemüth zu trachten, und diesem Zwecke dienen solche Scenen, auch bei den stärksten Nerven, nicht. — Einen zweiten Mangel habe ich oben bereits angedeutet. Die Haupthebel der Action und ihres tragischen Verlaufs liegen in den ersten beiden Scenen, in dem Verfahren Lear's, der Verstoßung Cordelia's und der Flucht Edgar's. Gleichwohl sind die entscheidenden Motive für das

Benehmen Lear's wie Edgar's in ein ungewisses Halbdunkel gehüllt; sie lassen sich zwar, wie gezeigt, mit Hülfe der Reflexion aus den eingestreuten Winken und Andeutungen erschließen, aber sie treten nicht deutlich hervor. Diesem Mangel indeß kann die Kunst des Schauspielers, durch ein entsprechendes Mienenspiel, durch bedeutsames Accentuiren der jene Winke enthaltenden Worte 2c. abhelfen; und wir dürfen, wenn wir gegen Shakspeare gerecht seyn wollen, nie vergessen, daß er nur für die Bühne schrieb und auf das verständige, seinen Intentionen entgegenkommende Spiel seiner Kunstgenossen, — denen er ihre Rollen ohne Zweifel selbst einstudirte, — mit Sicherheit rechnen durfte. Angemessen aufgeführt aber wird „das Trauerspiel von König Lear und seinen Töchtern, von Gloster und seinen beiden Söhnen" — dieß war der ursprüngliche Titel — noch heutzutage dieselbe mächtige Wirkung hervorrufen, die es, wie wir wissen, bei seinem ersten Erscheinen übte. —

4. Macbeth.

In Romeo und Julie, in Othello und Lear hält sich die Dichtung ausschließlich innerhalb der Region der Gefühle und Empfindungen, der Affecte und Leidenschaften. Der Standpunkt, von welchem sie Leben und Geschichte darstellt, ist gewissermaßen der einfachste, natürlichste: es ist gleichsam die patriarchalische Lebensstufe, das erste Lebensalter der Menschheit, in welchem das Schicksal des Menschen unmittelbar abhängig erscheint von der Macht der inneren und äußern Zustände, in denen die Form und Beschaffenheit der ältesten und ursprünglichsten Grundverhältnisse der menschlichen Gesellschaft, Brautstand, Ehestand und Familienverband, sich äußern. Nicht der Wille mit seiner Absichtlichkeit, nicht der Gedanke mit seiner freien bewußten Thätigkeit, sondern die unmittelbare Empfindung, das unfreie, zur

Leidenschaft sich steigernde Gefühl wird hier eben so unmittelbar zur tragischen Action und eben damit zum tragischen Geschick. Absicht, Ueberlegung, Reflexion erscheinen nur als untergeordnete Motive der tragischen Entwickelung, indem sie nicht sowohl dem Charakter der Hauptpersonen, an denen die Macht und Bedeutung des Tragischen sich offenbart, sondern mehr der Thätigkeit der ihnen zur Seite oder feindlich gegenüberstehenden Nebenfiguren angehören.

Einen anderen Standpunkt nimmt der Dichter im Macbeth. Hier ist der Wille mit seinen Zwecken und Zielpunkten, die männliche That mit den oft tiefverborgenen Triebfedern ihrer Entstehung und der besonnenen Planmäßigkeit ihrer Ausführung, das Hauptmotiv der tragischen Entwickelung. Die Dichtung verläßt damit die Region jener natürlichen einfachen Grundverhältnisse; sie tritt ein in das verwickeltere, einer andern Stufe der menschlichen Cultur angehörige Verhältniß des Staatsverbandes, dessen Grundlage das Recht und die Sittlichkeit der äußern Werke ist, und in welchem daher nicht mehr die sprudelnde Unmittelbarkeit der Empfindung und Leidenschaft, sondern der männliche Wille in seiner Manifestation als absichtliche That regiert. Dieser Boden ist es, auf welchem der Dichter hier seinen Standpunkt nimmt, um von ihm aus sein tragisch-poetisches Gemälde zu entwerfen: es ist das Hohe und Große einer männlichen, heroischen Willens- und Thatkraft, dessen tragischer Fall und Untergang den Inhalt desselben bildet. Die schon damit gegebene besondere Modification der allgemeinen tragischen Weltanschauung wird dann (gleichermaßen wie in jenen ersten drei Tragödien) noch bestimmter begränzt und abgeschattet durch die besonderen Lebensverhältnisse und Charaktere der Hauptpersonen, wie durch den Geist und Charakter der Zeit und Nation, in welcher die dargestellte Geschichte spielt.

Die Tragödie wird auf eine wunderbare Art eröffnet durch die flüchtige Erscheinung der drei Hexen, welche nach einer dunkeln Hindeutung auf das, was sie mit Macbeth vorhaben, wieder verschwinden. Man hat diesen Anfang und überhaupt das Hexenwesen, das hier sich einmischt, bald als alten Plunder eines unwürdigen Aberglaubens, bald als unpoetisch und dem Wesen des Tragischen zuwider getadelt. Der eine Vorwurf gehört jener prosaischen Ansichtsweise des 18ten Jahrhunderts an, welche mit dem glücklich überwundenen Aberglauben auch dessen poetische Bedeutung über Bord warf; der andere ist bloß unverständig, und beruht theils auf einer irrigen Ansicht vom Wesen des Tragischen, theils auf einer oberflächlichen Auffassung des getadelten Dramas. Ist es in letzterem wirklich die hohe Energie des Willens und der That, an welcher die Macht des Tragischen sich manifestirt, so dient gerade jener Anfang und die Einmischung der Hexen dazu, um sogleich von vorn herein die tragische Grundlage, auf welcher das Ganze aufgebaut werden soll, in das hellste Licht zu setzen. Der Wille des Menschen ist nicht absolut freie Selbstbestimmung mit vollem, klarem Bewußtseyn ihrer Motive; er ist vielmehr nur bedingt oder relativ frei, bedingt nicht bloß durch die bestimmten, nachweisbaren, ihm zum Bewußtseyn kommenden Einwirkungen der einzelnen Dinge, der besonderen Verhältnisse und Umstände, sondern auch durch jene dunklen, unwillkührlichen und unbewußten Einflüsse, welche die allgemeine Lage der Dinge, der allgemeine Charakter der ihn umgebenden Natur und Menschenwelt, welche sozusagen die Atmosphäre, in der er athmet, auf seine Entschließungen ausübt. Diese Atmosphäre wirkt wie Luft und Licht und Feuchtigkeit auf das Samenkorn des Entschlusses: sie kann es fördern und zeitigen, daß es rasch zum Keime aufschießt, sie kann es aber auch hemmen und stören, daß es gar

nicht zum Keimen gelangt oder nur eine verkrüppelte Existenz gewinnt. Kommen die allgemeinen Zustände und Verhältnisse dem Triebe, der Neigung, dem ersten, embryonischen, noch unklaren Gedanken der That in der Brust des Menschen begünstigend entgegen, so wird der innere Impuls zwar nicht nothwendig zum Entschlusse, aber es bedarf einer unberechenbar größeren Willensstärke und Selbstbeherrschung, um die Neigung zu überwinden und dem Gedanken eine andere Richtung zu geben. Ja die äußeren Umstände und Verhältnisse sind es oft, welche den schlummernden Antrieb, der ohne sie vielleicht niemals zum klaren Bewußtseyn gekommen wäre, erst wecken und entwickeln. — Diese Erkenntniß, oder wenn man lieber will, dieses Gefühl vom Verhältnisse des menschlichen Willens zur Außenwelt wurde, wenn nicht zum bewußten, doch zum unbewußten, instinctartigen Motive für Shakspeare, die Gestalten der Hexen, die ihm die alte Sage darbot, in seiner Tragödie beizubehalten. Er wollte durch die Wirksamkeit, die er ihnen und ihrer Meisterin Hekate zutheilt, nicht bloß auf die dämonische Macht des Ehrgeizes, welcher der Held erliegt, symbolisch hindeuten, sondern sie waren ihm zugleich der allegorische Ausdruck jener geheimen Wechselwirkung zwischen dem menschlichen Willen und der ihn umgebenden Außenwelt: sie bedeuten ihm das Böse, das, wie es im Menschen selbst Wurzel geschlagen, so ihm auch äußerlich in den Kräften der Natur, in den zufälligen Ereignissen, den Zuständen und Verhältnissen, lockend und verführerisch entgegenkommt; sie sind ihm Personificationen jener das Samenkorn des Entschlusses zeitigenden, den schlummernden Gedanken weckenden, die Begierde reizenden Natur- und Geistesmächte, die dem Menschen zuweilen wie plötzliche, dem Gebiet des Wunders angehörige Erscheinungen sich darstellen und seinen Weg ihm vorzeichnen; sie deuten zugleich den nothwendigen, wenn auch dun-

keln und geheimen Zusammenhang zwischen dem Uebel, dem Häßlichen und Verderblichen in der Natur und dem moralisch-Bösen im Menschen an, — ein Zusammenhang, der sich freilich nur ahnen läßt, der aber die Phantasie desto mächtiger anregt. Die Ahnung dieses Zusammenhangs und jener Wechselwirkung hat den uralten Volksglauben an Teufel und Dämonen, wie den mittelalterlichen Aberglauben an Hexen und Hexenmeister hervorgerufen. Diesen Glauben, welcher seit dem Ende des 15ten Jahrhunderts (mit dem Beginn der Hexenprocesse) ganz wider seine eigne, durchaus geistige, phantastisch symbolische Natur, zur Rechtsmaterie geworden und eine furchtbare praktische Wichtigkeit gewonnen hatte, hat Shakspeare hier benutzt, nicht bloß als poetisch brauchbar, sondern weil er seine tiefe symbolische Wahrheit erkannte, vielleicht auch um auf seine nur symbolische Bedeutung hinzuweisen. Seine Hexen sind daher keineswegs bloße innere Visionen noch bloße „Verkörperung der innern Versuchung", sie sind wirkliche lebendige Wesen, aber sie gleichen mehr den altgermanischen Nornen als den mittelalterlichen Hexen, sie sind nicht, wie der Volksglaube will, gewöhnliche alte Weiber menschlicher Abkunft in gemein menschlichen Verhältnissen, sondern Zwittergeschöpfe, halb naturmächtige, der Nachtseite der irdischen Schöpfung angehörige Wesen, halb abgefallene, im Bösen versunkene, dämonische Geister, jedenfalls aus der Menschenwelt herausgerückt, in einer Sphäre theils über, theils unter dem menschlichen Daseyn zu Hause. Ihre Natur, d. h. die Bedeutung, die ihnen Shakspeare giebt, zeigt sich deutlich in ihren Thaten, durch die sie in die Action eingreifen. Sie prophezeihen dem Helden Ehren und Würden, und was sie vorher sagen, trifft zum Theil unmittelbar ein, zum Theil bleibt seine Erfüllung der Zukunft überlassen: — d. h. sie repräsentiren die Mächte des Zufalls und der Gunst der Umstände, die den Hel-

den von Stufe zu Stufe erheben, um durch das Große, das ihm verliehen wird, die Begierde nach dem Größeren und Höchsten, das er noch nicht besitzt, zu erwecken, insbesondre um in Macbeth's Seele die von seiner raschen, reizbaren Phantasie hervorgerufene Furcht vor dem Mißlingen und den gefährlichen Folgen der verbrecherischen That durch den vorgespiegelten glücklichen Ausgang, die Erlangung der Königswürde, zu ersticken. Nachdem er die That vollbracht, dem Bösen verfallen ist, wiegen sie ihn durch die Garantie ganz besonderer äußerer Bedingungen, an die sein Sturz geknüpft sey, in jene falsche Sicherheit ein, die den Verbrecher nicht zur Besinnung kommen und ihn den eingeschlagenen Pfad bis zum äußersten Ende verfolgen läßt: — d. h. sie repräsentiren wiederum die scheinbare Gunst der äußern Verhältnisse, welche dem Missethäter Straflosigkeit und den ruhigen Genuß des verbrecherisch erworbenen Besitzthums versprechen. So sind sie in der That das personificirte Echo des Bösen, das aus der Natur und den allgemeinen Zuständen der Außenwelt dem Bösen in der Brust des Menschen antwortet, es hervorlockt, zum Entschluß, zur That ausbilden hilft, und auf der Bahn zum Bösen forttreibt. — Warum aber giebt der Dichter gerade in dieser Tragödie diesen Mächten, die ja mehr oder minder überall sich geltend machen, eine so selbstständige, bedeutsame Gestalt und läßt sie so sichtbar in die Action eingreifen? — Nicht bloß um den tiefen Fall eines so großen und edlen Geistes wie Macbeth zu motiviren, sondern zugleich um seine Schuld zu mildern, und so in uns die Theilnahme, das tragische Mitleiden zu erhalten, das sich bei Thaten, wie sie uns hier vorgeführt werden, leicht in Abscheu und Entsetzen verwandeln und damit den Eindruck des Tragischen vernichten könnte. —

Nachdem durch die Erscheinung der Hexen der allgemeine

Gesichtspunkt, aus welchem das Ganze gefaßt ist, wie der Charakter einer fernen nordischen, noch halb sagenhaften Urzeit, und einer ihr entsprechenden großartig wilden Natur angedeutet worden, treten die Verkündiger von Macbeth's Ruhm und Größe auf; der mächtige, sieggekrönte Held wird uns in seiner ganzen Herrlichkeit vorgeführt, noch ehe wir ihn selbst sehen. Allein Macbeth's Heldenthum, seine heroische Willensstärke und Thatkraft trägt schon den Keim des Verderbens, den tragischen Widerspruch, den Unheil verkündenden Conflict des Rechts und Unrechts in sich. Einerseits hat er ein inneres, ideelles Recht auf den königlichen Thron. Denn nur die wahre Heldengröße, die höchste geistige Kraft und Willensstärke sollen die höchste Gewalt, Scepter und Krone führen. Diese Eigenschaften besitzt er, während sie dem gnadenreichen Duncan trotz seiner übrigen trefflichen Eigenschaften offenbar fehlen, wie schon die vielen Empörungen gegen sein Regiment, deren er nicht selbst aus eigner Kraft Herr zu werden vermag, beweisen. Aber dieser inneren Berechtigung, die nur Befähigung, noch kein Recht ist, steht das äußere, positiv gültige Recht feindlich gegenüber. Duncan hat das Recht König zu bleiben, weil er es auf Grund der bestehenden Rechtsverhältnisse einmal ist. Ja Macbeth verliert sogar die Hoffnung, in Zukunft zur königlichen Würde zu gelangen. Denn Schottland ist zwar, nach der Darstellung des Dichters, nicht gesetz- und verfassungsmäßiges Erbkönigthum, aber es ist bereits Sitte geworden, daß der Sohn dem Vater nachfolge; und gerade unmittelbar nach Macbeth's Siegen ernennt Duncan — wie Shakspeare bedeutungsvoll einfließen läßt — seinen Sohn Malcolm zum Herzog von Cumberland, d. h. zum Thronfolger. Macbeth kann also seine innere Berechtigung, die ihm durch die Prophezeihung und Schmeichelreden der Hexen erst zum klaren Bewußtseyn kommt, nur durch ein Unrecht, durch ein Verbrechen gel-

tend machen. Diesem thatsächlichen Zwiespalte zwischen dem ideellen und reellen Rechte tritt der persönliche Zwiespalt im eignen Charakter Macbeth's zur Seite. Macbeth ist eine hohe, herrliche, reichbegabte Natur. Er strebt nach dem Höchsten und Größten aus innerer Sympathie für alles Große. Aber in Erreichung desselben will er zugleich sein eignes Selbst befriedigen; er will das Hohe nicht bloß weil es hoch ist, sondern um sich selbst dadurch zu erhöhen. In seinen Drang nach großen Thaten mischt sich die Sucht nach dem Ruhm seines eignen Namens, nach hervorragender Macht und Größe seiner Person. Diese Sucht, diesen Ehrgeiz hat er bis zum Anfange des Stücks unter der Zucht des Gesetzes gehalten; noch hatte er das erlaubte Maaß, die zarte Linie, die dem Ehrgeiz die Ehre bewahrt und ihn vom Laster scheidet, nirgend überschritten. — So wenigstens schildert Lady Macbeth, die ihn sicherlich am besten kennt, den eignen Gemahl, indem sie ausdrücklich den Zwiespalt in seiner „Natur" betont, daß er „zu voll sey von der Milch der Menschenliebe, um den nächsten Weg zu ergreifen", daß er „groß seyn möchte und nicht ohne Ehrgeiz sey, aber ohne die Schlechtigkeit, die ihn begleiten müsse", daß „was er höchlich wünsche, er auch heilig (holily d. h. in heiliger Weise zu erlangen) wünsche", daß er „nicht falsch spielen, aber doch unrechtmäßig gewinnen möchte." So war Macbeth vor der Begegnung mit den Hexen. Sie erst geben den Ausschlag zu Gunsten jener „Schlechtigkeit", der Dienerin des Ehrgeizes, deren Hülfe er bis dahin verschmäht hatte; erst ihre Prophezeihungen wecken den in seinem Herzen schlummernden Gedanken an die königliche Würde; erst ihr Mund facht den Funken des Ehrgeizes zur Flamme an und führt ihm die Idee der Ermordung des Königs vor die Seele (wie das „Grauen" beweist, das ihn bei dem Gedanken an den König erfaßt). Unter ihrem Einfluß erst wächst der

kaum geborene Wunsch rasch zur Begierde auf, die Begierde zum Entschlusse, der Entschluß zur Ausführung, und nachdem durch die stachelnden Reden seines stolzen, energischen, ihm selbst an Entschiedenheit überlegenen Weibes die ernsten Mahnungen des zagenden Gewissens, — die Zeugen seiner ursprünglich edlen Natur, die mit solcher Gewalt Einsprache thun, daß er schon entschlossen ist ihnen nachzugeben, — besiegt sind, bricht, begünstigt durch Zufall und Gelegenheit, die auch hier wieder dem Wunsche und Willen gefällig entgegenkommen, die verbrecherische That hervor. Mit tiefer psychologischer Kenntniß sind die einzelnen Entwickelungsmomente derselben geschildert, von dem ersten Erschrecken vor dem bloßen Gedanken an das empörende Verbrechen bis zum letzten, das warnende Gewissen gewaltsam unterdrückenden Augenblicke der Vollziehung. Die furchtbare Stimme: „Macbeth hat den Schlaf ermordet", welche noch unmittelbar nach der That den Mörder in tiefster Seele erbeben macht, verklingt allmälig. Nachdem das Verbrechen einmal geschehen, verliert sich alsbald auch alle Bedenklichkeit, alle Schaam und Scheu; Macbeth, noch kurz vorher schwankend, zweifelnd, nur von seinem Weibe gleichsam fort gestoßen, schreitet jetzt selbständig und sicher, keines Sporns bedürftig, auf der einmal eingeschlagenen Bahn weiter. In furchtbar jäher Steigerung greift das Böse, nachdem es einmal Wurzel gefaßt, um sich: ohne Noth, ohne begründeten Anlaß werden die schlaftrunkenen Wächter Duncan's getödtet; Malcolm und Donalbain, verleumderisch des Vatermords beschuldigt, müssen ihre Rettung in der Flucht suchen; nur aus Neid und Besorgniß wegen des ihm verheißenen Glücks wird Banquo ermordet; Macduff's Gattin und Kinder und Alle, die irgend gefährlich erscheinen, fallen der Rache und dem Argwohn zum Opfer; durch eine rast- und ruhelose Thätigkeit, die Verbrechen auf Verbrechen häuft, um das un-

rechtmäßige Gut zu behaupten, sucht Macbeth die Angst seines verstörten Gewissens zu betäuben; das Gewissen ist es, welches im Stillen seine reizbare Einbildungskraft immer wieder aufregt, daß sie ihm fortwährend Gefahren, Nachstellungen, Befürchtungen und Schreckbilder aller Art vorspiegelt, Gefahren, denen er durch immer neue Verbrechen vorzubeugen sucht; der geheime Stachel des Gewissens selbst treibt ihn immer tiefer in den Pfuhl der Sünde, um sich die blutbefleckte, durch Mord und Verrath erkaufte Krone zu sichern, und — aus dem allgemein bewunderten Helden wird ein allgemein verabscheuter Tyrann. Denn

> Das ist der Fluch der bösen That, daß sie
> Fortzeugend immer Böses muß gebären!

Wie man Macbeth seiner Männlichkeit und Heldenwürde hat berauben wollen, indem man behauptet, Muth und Thatkraft seyen nicht constitutive Eigenschaften seines Wesens, sondern nur Aeußerungen seiner Blutgier und Grausamkeit oder doch nur Folgen der Aufregung, der Leidenschaft, der Verzweiflung, so hat man umgekehrt der Lady Macbeth Weiblichkeit retten zu müssen geglaubt durch die Annahme, als sey sie nicht auf eigne Hand, sondern nur aus Liebe zu ihrem Gemahl ehrgeizig. Beides ist m. E. falsch. Hinsichtlich Macbeth's bedarf es für den unbefangenen Leser keines Nachweises, daß sich der Dichter unter ihm eine an sich große und edle Natur, eine *Heldennatur* von altnordischer Kraft und Wucht gedacht hat. Die Lady aber ist dieselbe Heldennatur, von demselben Stoff, obwohl in weiblicher Gestalt, mithin *ohne* die weibliche Hingebung, *ohne* Liebe. Eine „Art von Liebe" hat sie wohl zu ihrem Manne; aber was will diese *Art* von Liebe anders sagen, als daß es eben im Grunde keine rechte Liebe ist. Sie ist ein Weib, das durch die Fähigkeit, sich für einen großen Zweck bis zu leidenschaftlicher

Gluth zu erwärmen, durch eminenten Verstand, durch Festigkeit und Entschiedenheit, insbesondere durch die Seelenstärke, mit der sie ihr sanguinisch cholerisches Temperament, ihre heftigen Affecte zu beherrschen weiß, fast mehr noch als Macbeth zur Herrschaft innerlich berufen ist. Die Ambition hat daher bei ihr mehr die Gestalt der Herrschsucht als des Ehrgeizes (das sagt ausdrücklich Holinsched in seiner Chronik, aus der Shakspeare schöpfte, das deutet Macbeth an in seinem Briefe an sie); es liegt eben in der weiblichen Natur: das Weib ohne Liebe will herrschen, und das Weib, das herrschen will, liebt nicht, wenigstens nicht als Weib, sondern nur als ebenbürtige Genossin des Mannes. In diesem Sinne als würdigen Partner ihres Strebens, als starken, thatkräftigen Vollstrecker ihrer gemeinsamen Pläne, als Geistesverwandten von gleicher Heldennatur liebt und achtet sie Macbeth. Aber von mehr als einer solchen Liebe kann weder bei ihr noch bei Macbeth die Rede seyn: eine innige Seelengemeinschaft, eine lautere, rückhaltlose persönliche Hingebung besteht zwischen ihnen offenbar nicht, weder auf ihrer noch auf seiner Seite. Das erhellet einerseits aus der Thatsache, daß sie, nachdem Macbeth auf den Thron gelangt ist, ganz in den Hintergrund zurücktritt — sey es freiwillig oder von Macbeth zurückgewiesen, — andrerseits aus der kalten Gleichgültigkeit, mit der Macbeth die Nachricht von ihrem Tode aufnimmt. Kurz ihre Liebe zu ihm wie die seinige zu ihr beruht offenbar nur auf ihrem gemeinsamen Sinne, Streben und Wirken. Er achtet und scheut ihre rücksichtslose Energie, und sie weiß recht gut, daß sie nur mit ihrem Gemahle herrschen, nur durch ihn regieren kann. Eben darum aber hält sie sich nicht nur für befugt, ihn nach ihrem Sinne zu leiten, — wie ihr Selbstgespräch nach Empfang des Briefes beweist, — sondern auch die Stellung des Weibes, Liebe und Achtung gegen den Gatten, zu ver-

leugnen da, wo der Zweck, den sie verfolgt und den sie ja zugleich als den seinigen kennt, es fordert, z. B. in dem Zwiegespräch mit ihm kurz vor der Ermordung Duncan's wie in der Scene zwischen Macbeth und Banquo's Geist; — da ist sie in ihrer kurzen, abgebrochenen, aber immer schlagenden Redeweise scharf, schneidend, schonungslos. Denn der Zweck, den sie sich gesetzt hat, gilt ihr mehr als der Gemahl; ihn verfolgt sie mit allen Mitteln ohne Ausnahme und Rücksicht; um ihn zu erreichen, würde sie mit eben so kaltem Blute den Mord selbst begangen haben, — wenn nur der schlafende Duncan ihrem Vater nicht so ähnlich gesehen hätte, — ein bedeutsamer Zug, ein Beweis, daß ihre Brust von jener „Milch der Menschenliebe", von welcher Macbeth nach ihrer Ansicht „zu voll" ist, doch auch einige Tropfen birgt. Und in der That ist sie keineswegs Verbrecherin aus angestammtem Triebe zum Bösen; im Gegentheil, ihr Gewissen würde ihr keine Missethat gestatten, die nicht um des großen Zwecks willen nothwendig erschiene. Und selbst zu solchen Thaten muß sie sich erst durch künstliche Mittel stärken (sie trinkt von dem gewürzten Weine, den sie den Kämmerlingen vorsetzt); auch ihrer ist sie nur fähig in der heftigen Aufregung der Leidenschaft, in die sie der Brief Macbeth's und die Ankunft Duncan's versetzt hat. Darum, als sie sieht, daß der Thron ihr nicht zur Herrschaft verholfen, — denn Macbeth theilt ihn nicht mit ihr, — und daß die durch Mord und Verrath erlangte Krone weder ihm noch ihr Befriedigung gewährt, sondern die blutige Saat nur immer neue Sorge und Furcht, immer neue blutige Früchte zeugt, da erwacht ihr Gewissen, ergreift mit der ihr eignen Heftigkeit ihre erregbare Seele, und — allein mit ihren quälenden Vorstellungen, ihren stürmischen Gemüthsbewegungen, erliegt ihr starker Geist, der wachend noch immer jedes Wort, jede Miene beherrscht, jener Geisteskrankheit,

in der sie schlafend, bewußtlos das furchtbare Geheimniß verräth; zuletzt mit dem Muthe der Verzweiflung legt sie Hand an sich selber.*)

Wie man indessen auch den Charakter der Lady fassen und beurtheilen möge, jedenfalls hat die furchtbare, vor keiner Consequenz zurückbebende Entschiedenheit, mit der sie auftritt, wie die gleich furchtbare, gleich rücksichtslose Energie, mit der Macbeth die eingeschlagene Bahn, nachdem er sie einmal betreten, bis zum Ende verfolgt, etwas von jenem urweltlichen Uebermaaß, von jener titanischen Kraft, Trotzigkeit und Wildheit, durch welche Shakspeare nicht nur den Eindruck des Tragischen erhöht, sondern auch dem Charakter des ganzen Dramas ein eigenthümliches Gepräge zu geben gewußt hat. Diese Kraft, wie sie, dem Gesetze noch gehorsam, auf dem Wege zum Guten

---

*) Die oben skizzirte Auffassung des Charakters der Lady Macbeth erklärt m. E. genügend das Benehmen derselben in allen Punkten, ihr Thun und Lassen wie ihr Leiden und Ende, zumal wenn man — was freilich nur Vermuthung ist, — hinzunimmt, daß sie Wittwe war als Macbeth sie heirathete, und daß sie nicht von ihm, sondern nur aus erster Ehe Kinder gehabt hatte, — eine Hypothese, die H. Köster (Jahrb. der D. Shakesp. Gesellschaft I, S. 156 f.) näher zu begründen sucht und der ich meinerseits zustimme. Immerhin indeß ist es ein Fehler der Tragödie, daß die Motive, die das Benehmen der Lady in letzter Instanz bestimmen, nicht klar und deutlich hervortreten, und daß daher auch die Gemüthskrankheit, der sie erliegt, in ihrem plötzlichen, unvermittelten Ausbruche der näheren Begründung aus dem Charakter und den Seelenzuständen der Lady ermangelt. Allein ich stimme auch darin mit H. Köster (a. a. O. S. 143 f.) überein, daß ich es aus den von ihm angeführten Gründen für sehr wahrscheinlich halte, daß die Tragödie nicht in der ächten ursprünglichen Gestalt, in der sie Shakspeare hinterlassen, sondern nur in einer zum Gebrauch auf der Bühne verstümmelten, besonders in der ersten Hälfte des Ganzen stark abgekürzten Form auf uns gekommen ist. Kein Wunder daher, daß so ganz verschiedene Auffassungen vom Charakter der Lady Macbeth nicht nur aufgestellt worden, sondern in der That möglich sind, d. h. mehr oder minder berechtigt erscheinen.

groß und gewaltig war, so bewährt sie zwar auch im Bösen, in allen Schandthaten ihre äußere Macht. Aber ihre innere Stärke, ihre wahre Stütze ist gebrochen: das Böse, dem Macbeth und sein Weib verfallen, zerstört zuletzt sich selbst hier durch schreckliche Geisteszerrüttung, welche die einsame, unthätige, den Schreckbildern ihrer reizbaren, vom erwachten Gewissen verstörten Phantasie überlassene Weiberseele ergreift, dort am blinden Vertrauen auf die trügerischen Orakelsprüche jener dämonischen Wesen. Wie letztere den Helden zuerst zum Verbrechen antrieben, so sind sie auch die Werkzeuge seiner Bestrafung, die Motive seines Untergangs. Denn ihre Thätigkeit erscheint nirgend bloß äußerlich dem Menschen gegenüber, nirgend als eine fremde, dem Willen Gewalt anthuende Macht. Wie vielmehr ihre lockenden Verheißungen den verborgenen Wunsch in Macbeth's eigner Seele, so repräsentiren ihre aufmunternden Trostworte den listigen Selbstbetrug, der in der Seele des Verbrechers sich einnistet, und durch gleißende Hoffnungen und sophistische Vorspiegelungen seinen Muth aufrecht erhält, bis endlich die Täuschung unmittelbar zur Vernichtung wird. —

Der verstockte Verbrecher, der als solcher nur sich selbst will, ist seinem Wesen nach immer einsam. Daher stehen auf der einen Seite Macbeth und seine Gattin, auf der andern die Großen des Reichs, Staat und Volk, streng geschieden. Der Fortschritt der Action beruht deßhalb einerseits in der nothwendigen, unaufhaltsam fortschreitenden Ablösung des Verbrechers von der ihn umgebenden Welt, oder was dasselbe ist, in der fürchterlichen Progression, mit welcher das Böse von Moment zu Moment, von Handlung zu Handlung aus innerer Nothwendigkeit schwillt und wächst, bis es sein unumgängliches Ziel, Verderben und Untergang, erreicht hat; andrerseits in der Wechselwirkung zwischen der persönlichen Geschichte Macbeth's

und der Geschichte des ganzen Staats. Denn sind Macbeth und sein Weib die tragischen Repräsentanten menschlicher Willens- und Thatkraft in deren voller Stärke und Gediegenheit, und ist der Staat die Sphäre, in der sich ihre Größe und Stärke zu bethätigen hat, ist er gleichsam die allgemeine, objectivirte, in Recht und Sitte ausgeprägte, gesetzlich wirkende Willens- und Thatkraft selber, so müssen auch beide Seiten in unmittelbarer Beziehung auf einander sich gegenseitig correspondiren. Der ideelle Inhalt der Tragödie wird daher nicht nur in doppelter Gestalt an den Thaten und Schicksalen der beiden Helden, — die trotz ihrer wesentlichen Aehnlichkeit, doch zugleich wie Mann und Weib verschieden sind, — zur Anschauung gebracht, sondern zugleich auch an den Schicksalen des ganzen Volks, an dem Entwickelungsgange des Staatslebens dargestellt. Wie der innere Zwiespalt in Macbeth's Charakter (nachdem das Böse die Oberhand gewonnen) aus dem ruhmgekrönten Helden einen verächtlichen Tyrannen macht, so löst in entsprechendem Fortschritte der ähnliche den Organismus des Staats durchziehende Widerspruch diesen in sein Gegentheil, in wüste Unordnung und Rechtlosigkeit auf. Die Entwickelung der einen Seite ist zugleich die Entwickelung der andern, beide gehen Hand in Hand. Macbeth konnte nicht den Thron von Schottland gewinnen noch sich darauf behaupten, wenn nicht die Großen des Reichs, die Repräsentanten des Staats, aus Mangel an klarem, festem Rechtsbewußtseyn in schmählicher Unentschlossenheit und Unthätigkeit ihre Pflicht versäumt hätten. Und wie Macbeth schon vor der Ausführung seines Verbrechens den Grund des Verderbens in sich selbst trug, so stand ohne Zweifel der Staat, noch ehe ihn Macbeth umstürzte, bereits auf schwachen Füßen, weil der König und die höchsten Würdenträger des Reichs der wahren sittlichen und damit der wahren politischen Thatkraft ermangelten: das

zeigen jene inneren Empörungen und äußern Angriffe gegen Duncan's Regierung, die uns der Dichter am Anfange des Stücks vorführt, zur Evidenz. Macbeth's Königsmord ist gleichsam nur die Blüthe und Frucht dieses im Innern des Staats bereits gährenden Verderbens. Von da ab bricht es auch äußerlich hervor und entfaltet, Schritt haltend mit dem Verfall von Macbeth's Heldengröße, mehr und mehr seine zerstörende Macht. Darum stellt der Dichter die schottischen Edlen, Macduff, Lenox, Rosse, Menteth, Angus, Cathneß und deren Haupt Banquo, als Repräsentanten des Staats und Volks Macbeth gegenüber; ihr Benehmen, ihr anfängliches Eingehen auf Macbeth's Pläne, ihr Verrath an Malcolm, den sie doch selbst als rechtmäßigen Thronfolger anerkannt haben und jetzt auf einen bloßen Verdacht hin seines Rechts berauben, ihr späteres Schwanken und ihr allmäliges Abfallen von Macbeth, bestimmt und motivirt den weiteren Gang der Action. Malcolm und Donalbain dagegen sind die Vertreter der königlichen Gewalt, der höchsten Macht des Rechts und der Sittlichkeit, von der allein Hülfe, Heilung der Krankheit, Wiederherstellung der Ordnung zu erwarten ist; sie mußten daher, wenn auch von dem allgemeinen Unheil mitbetroffen, doch vor dem ihnen drohenden Untergang gerettet werden. So hat jede der handelnden Personen ihre bestimmte, wohlbegründete Stellung im Organismus des Ganzen, und von dieser Stellung, d. h. von dem Verhältniß, das sich Jeder zu dem Principe alles Volks- und Staatslebens, der sittlichen Willens- und Thatkraft, gegeben, hängt das Schicksal jedes Einzelnen ab. —

In der lebendigen organischen, von einer innern Nothwendigkeit getragenen Entwickelung, mit der die Action aus der Grundlage des Ganzen, aus den Charakteren und den gegebenen Verhältnissen hervorwächst, besteht hier wie überall die

Schönheit der Composition, und gipfelt in dem das Ganze abrundenden Schlusse. Die Katastrophe, das Ende ist eben nur das letzte Ziel, zu dem die Entwickelung unaufhaltsam hindrängt. Wie die Handlung von Anfang an auf der Macht und Größe der menschlichen Willens- und Thatkraft in ihrer sittlichen Bedeutung ruht, aber auf dieser Grundlage zufolge des innern Zwiespalts im Charakter des Helden mit dem ersten Beginn eine tragische Wendung nimmt, so steigert sich dann, nachdem das ursprünglich Große und Schöne in Macbeth's Heldennatur diesem Widerspruche erlegen und in sein Gegentheil umgeschlagen ist, die Macht des Bösen bis zur höchsten Höhe, und offenbart sich objectiv in der völligen Zerrissenheit und Hülflosigkeit des ganzen Staats, subjectiv in der Seelenkrankheit der Lady Macbeth und der Verblendung, Sinnesverwirrung und Verzweiflung Macbeth's selbst. Wie im Lear mit der Zerstörung der Grundlage des Familienlebens, so bricht hier mit der Vernichtung des Fundaments des Staatslebens der ganze Bau menschlicher Ordnung und Gesittung zusammen; das Böse gewinnt die Herrschaft; und der erste Schritt zur Wiederherstellung kann daher nur die Selbstvernichtung des Bösen seyn. Allein mit dieser Selbstzerstörung sind nur Schutt und Trümmer beseitigt, der Boden zum Neubau gereinigt, aber der Bau selbst noch nicht wieder aufgerichtet. Die wahre Hülfe und Herstellung kann nur von der positiven Macht des Guten, von der wahrhaft sittlichen, auf die göttliche Gerechtigkeit und die waltende Vorsehung gestützten Thatkraft ausgehen. Diese erscheint hier repräsentirt durch den frommen, heiligen, gottbegnadigten König von England, dessen wunderthätige Kraft, überall Segen verbreitend, berufen wird, auch das Nachbarreich vom Verderben zu erretten. Da aber seine nur den Werken des Friedens geweihte Hand, die Hand, durch deren Berührung Krankheiten

heilen und alle Uebel weichen, nicht selbst die Geißel des Krieges und der rächenden Vergeltung schwingen kann, so wird er vertreten durch den edlen, frommen, heldenmüthigen Siward und dessen Sohn, der als Opfer für Schottlands Rettung fällt. Mit ihrer Hülfe gelingt es Malcolm und Donalbain mit den schottischen Edlen, den Tyrannen von seinem blutigen Thron zu stürzen und Recht und Ordnung wieder herzustellen.

Aber, so läßt sich mit Recht fragen, wo liegt in diesem Verlaufe der Action das Versöhnende, Erhebende, das dem Tragischen doch nicht ganz fehlen darf? Worin liegt insbesondre die Rechtfertigung, die innere Nothwendigkeit für den Untergang so vieler Unschuldigen, deren Thun und Lassen keinen Antheil hat an den Missethaten und Verbrechen, die schließlich die strafende Gerechtigkeit trifft? — Was zunächst den letztern Punkt betrifft, so muß es dem tragischen Dichter, der Leben und Geschichte nicht in voller Länge und Breite, sondern nur concentrirt in einem Ausschnitte abbilden kann, freistehen, Nebenfiguren aufzustellen und als bloße Nebenfiguren auch zu behandeln, d. h. das Schicksal derjenigen Personen, deren er nicht zur Fortführung der Action selbst, sondern nur als gegebener äußerer Objecte für die Handlungen seiner Helden bedarf, auch gleichsam nur äußerlich, objectiv zu motiviren und in Betreff seiner subjectiven Basis, die es im persönlichen Charakter, im Lebensgange, in der Gesinnungs- und Handlungsweise derselben hat und haben muß, sich nur mit Winken und Andeutungen zu begnügen. Letztere giebt Shakspeare in soweit, als er sie geben konnte, ohne den Gang der Action zu hemmen und zu stören. Der gnadenreiche Duncan verfällt offenbar nicht ohne eigne Schuld dem Untergange. Denn mögen die mannichfaltigen Empörungen wider sein Regiment, an deren Unterdrückung Macbeth's Heldenkraft sich bewährt, aus Willkühr und Ungerechtig-

keit oder (wie die Quelle will, aus der Shakspeare schöpfte) aus unköniglicher Schwäche und Nachgiebigkeit hervorgegangen seyn, immer trifft ihn, wie schon angedeutet, der Vorwurf, seiner königlichen Pflicht nicht Genüge gethan zu haben. Auf seine Söhne fällt der Verdacht des Vatermordes wegen ihrer schleunigen, wenn auch klugen, doch immer unmännlichen Flucht; sie dulden dafür in der Verbannung. Banquo spiegelt sich mit selbstgefälligem Dünkel an den Verheißungen seines künftigen Glückes, und ruft dadurch das Verderben auf sein Haupt. Macduff's Gattin und Kinder endlich leiden für die Unbesonnenheit ihres Vaters und Gatten, der nur an sich denkend, sie unmännlich und unväterlich zurückläßt; er wird durch ihren Tod gestraft, durch den zugleich sein Weib die lieblose Schärfe büßt, mit welcher sie das Benehmen ihres Gemahls tadelt, und in welcher ein eheliches Verhältniß sich abspiegelt, das vielleicht mit ein Motiv der raschen und heimlichen Flucht Macduff's war. Alle aber, das ganze Land und seine Herren, trifft außerdem die Schuld jener schnöden, egoistischen Willfährigkeit, mit der sie, das Recht der legitimen Thronfolger vergessend, dem angemaßten Scepter Macbeth's sich unterwerfen. Wer so kraftlos dem Unrecht sich fügt, den faßt und vernichtet es mit Recht. Eine innere, nach ethischen Motiven wirkende Nothwendigkeit durchzieht mithin auch die Nebenpartieen, und je feiner die Fäden ihrer Macht das Ganze umspinnen, um so unwiderstehlicher ergreift und fesselt sie uns. Diese innere Nothwendigkeit fällt in Eins zusammen mit der Grundidee des Ganzen, und spiegelt sich sonach nicht bloß in dem Charakter, den Thaten und Schicksalen der Hauptträger der Action ab, sondern reflectirt sich in mannichfachen Schattirungen auch auf alle übrigen Figuren: in den mannichfaltigsten Formen erscheint dieselbe Gebrochenheit, Halbheit, Zwiespalt und Schwäche des Wollens und Thuns,

und erliegt hier in dieser, dort in jener Weise den unvermeidlichen Folgen, die ein solches Gebahren in sich selber trägt; alle Personen nehmen ihre Stellung zur regierenden Schicksalsmacht des Ganzen, zu der Wesen und Zustand des Staats bedingenden sittlichen Potenz der Willens- und Thatkraft, und empfangen gemäß dieser Stellung ihr Schicksal.

Mit der zweiten Frage beantwortet sich zum Theil auch die erste. Wie der Verlauf der Action, so liegt auch die Wirkung des Tragischen hier nicht allein in der Geschichte des Helden und seiner Genossin, sondern erscheint gleichsam halbirt und auf zwei verschiedene Seiten vertheilt. Der Untergang Macbeth's läßt nur den erschütternden Eindruck des tiefen Falles menschlicher Größe zurück; auf dieser Seite fehlt allerdings das versöhnende und erhebende Element. Es geht indeß doch mittelbar aus Macbeth's Leben und Schicksal hervor; es liegt auf der andern Seite, auf der zweiten Waagschale, welche der ersten das Gegengewicht hält, eben darum aber in enger Beziehung und Wechselwirkung mit ihr steht; und obwohl es durch eine solche Theilung an Kraft und Bedeutung verliert, so mangelt es doch nicht ganz. Denn durch das Unheil, das Macbeth's Verbrechen über alle übrigen in die Action verflochtenen Personen bringt, werden deren eigne Vergehen gesühnt, wird deren Willens- und Thatkraft geweckt, wird deren Geist geläutert, daß sie zuletzt groß und stark sich erheben, und das unwürdige Joch, dem sie sich anfänglich schmiegten, abwerfen. In dieser ihm selbst feindlichen Wirkung, die das Böse hat, spricht nicht nur die erhebende Gewißheit sich aus, daß dem Guten allein die Macht des Sieges und der Beständigkeit einwohne; mit der Wiederherstellung des Staats unter Malcolm's Regiment ist auch zugleich jener tragische Zwiespalt zwischen der inneren Berechtigung und dem äußeren Rechte zur Herrschaft, von welchem

die ganze Action ausgeht, durch die Action selbst gelöst. In Malcolm, der durch das tragische Pathos, das ihn getroffen, geläutert, zu wahrer Hoheit und königlicher Gesinnung sich erhoben hat, erhält der Staat einen Herrscher, welcher der Krone vollkommen würdig, innerlich wie äußerlich vollkommen berechtigt ist. Nichtsdestoweniger ist es ein unleugbarer Mangel der Tragödie, daß das Grundmotiv der dargestellten Handlung nicht vollständig an dem persönlichen Charakter, Leben und Schicksal des Helden, sondern zum Theil nur an seiner äußern Umgebung zur Durchführung kommt. Die Tragödie will uns offenbar den tiefen tragischen Sturz des menschlich Großen und Schönen, das in der heroischen Willens- und Thatkraft liegt, zur Anschauung bringen; sie will uns zeigen, wie Macbeth's Heldengröße aus Mangel an sittlicher Kraft, infolge des in ihr selbst liegenden Widerspruchs, infolge der Einseitigkeit, mit der er seine persönliche Berechtigung zur Herrschaft unter Verletzung aller übrigen Rechte und Pflichten geltend macht, insbesondere infolge des Mangels an Selbstbeherrschung gegenüber der dämonischen Macht des durch die Gunst der Umstände entfesselten und zur verzehrenden Flamme angefachten Ehrgeizes, unvermeidlich zu Grunde geht. Aber dem Begriffe des Tragischen gemäß mußte sie zugleich uns zeigen, wie das menschlich Große und Edle aus seinem tiefen Falle sich auch wieder erhebe und durch Leiden und Untergang zu idealer Schönheit sich läutere und verkläre. Indem dieses erhebende und versöhnende Element des Tragischen nicht an der Person des Helden, sondern nur an seiner äußern, ihm untergeordneten Umgebung, die unsere Theilnahme auch nur in untergeordnetem Grade gewinnen kann, zur Darstellung kommt, so wird nicht nur die Wirkung des Tragischen durch die Vertheilung seiner Elemente an verschiedene Träger geschwächt, sondern auch die formelle Abrun-

dung des Ganzen, die Schönheit und Harmonie der Composition gestört.

Aber auch noch aus andern Gründen kann ich dieser von den meisten Kritikern so hochgestellten Tragödie nicht den gleichen Rang mit Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Othello zugestehen. Abgesehen von dem schon gerügten Mangel an klarer Motivirung des Thuns und Leidens der Lady Macbeth und ihres Verhältnisses zu ihrem Gatten, scheinen mir einzelne Theile durch die Breite und Ausführlichkeit, mit der sie behandelt sind, in keinem rechten Verhältniß zum Ganzen zu stehen; ich vermisse wenigstens die bewundernswürdige Harmonie, durch welche gerade in dieser Beziehung die meisten Shakspeareschen Dramen sich auszeichnen. Mag immerhin die detaillirte Beschreibung des Brauens und Wirthschaftens der Hexen unter Hekate's Leitung durch die sinnreiche Symbolik — die ihr, wie H. Wölffel nachgewiesen, zu Grunde liegt, — eine gewisse Bedeutung gewinnen, die Scene nimmt im Verhältniß zum Ganzen, gegenüber der reißenden Schnelligkeit, mit der die Action überall fortschreitet, m. E. einen zu großen Raum ein. Zur Motivirung des weiteren Verlaufs der Handlung bedurfte es nicht der Vorführung des weitläuftigen Apparates und aller Ingredienzien einer vollständigen Hexenküche; es genügten die auf Macbeth's Fragen ertheilten Antworten, die auf sein Verlangen ihm präsentirten Geistererscheinungen. Auch will mich bedünken, als sey die Unterredung zwischen Malcolm und Macduff wie überhaupt die in England spielenden Ereignisse, wiederum im Verhältniß zur Hauptaction und deren rapider Entwickelung, in übermäßig breiter Ausführlichkeit dargestellt. —

Jedoch — Shakspeare's Fehler sind immer nur wie die mehr oder minder dunklen Schatten, die ein glänzendes Licht wirft. Jene reißende Eile, mit der die Haupthandlung fort-

schreitet, und die eine genauere Motivirung der einzelnen Schritte nicht gestattet, entspricht nicht nur der Grundanlage des Ganzen, wonach die Energie einer heroischen Willens- und Thatkraft, die bis zu blindem Thatendurst sich steigert, das Grundmotiv der dramatischen Entwickelung bildet, sondern in dieser unaufhaltsamen Hast und Gewalt, mit welcher die furchtbaren Folgen des ersten verbrecherischen Schritts Schlag auf Schlag sich entladen und keinen Stillstand, keine Besinnung duldend, wie ein überfluthender Strom den Verbrecher von That zu That fortreißen, liegt ein Zug großartiger Schönheit, einer furchtbaren, dämonischen Schönheit, welche der Tragödie ihr eigenthümliches Gepräge giebt und einen tiefsinnigen Gedanken in ihrem Schooße birgt. Es scheint, als ob die finstern, Unheil brütenden Mächte, die über dem Ganzen walten, den gewöhnlichen Gang der Zeit aufgehoben haben. Und in der That kann nur die unwiderstehliche Consequenz, mit der Verbrechen aus Verbrechen folgt, zu solch blinder Hast treiben; nur das wuchernde Unkraut des Bösen kann mit so fürchterlicher Schnelligkeit aufschießen. Das Gute will Zeit und Weile haben; die wahrhaft sittliche That fordert Besonnenheit, sichere Vorbereitung und ruhige Sammlung der Seele. Dazu kommt, daß jene drängende heftige Bewegung, mit der die Handlung weiter eilt, ein Gegengewicht verlangt, um den Zuschauer vor Beängstigung und Verwirrung zu schützen. Deßhalb wohl ordnete Shakspeare nicht nur Ruhe- und Haltpunkte an einzelnen Stellen an, sondern stellte auch absichtlich die zögernde, fast allzubedächtige Ueberlegung Malcolm's der stürmischen Thätigkeit Macbeth's contrastirend gegenüber. Wie sinnig er damit zugleich die beiden Hauptformen, unter denen der Wille geschichtlich sich äußert: dort die rasche That, welche dem Entschlusse auf dem Fuße folgt und wie ein feindlicher Ueberfall ihren Zweck durch Verwirrung und Ein-

schüchterung erreicht, hier die vorsichtige, Alles bedenkende Entschließung, welche der Handlung weit vorausgeht und sie zwar langsam, aber sicher zum Ziele führt, — wie sinnig Shakspeare diese beiden Hauptformen historisch bedeutender Wirksamkeit hier in einander greifen läßt, bedarf ebenso wenig einer weiteren Darlegung als die Gründe, warum, trotz der hervorgehobenen Mängel, diese Tragödie gerade vorzugsweise die Gunst und den Beifall der meisten Kritiker sich erworben hat. —

5. Hamlet.

Wenn das Drama „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen" soll, so müssen in ihm nicht nur die offen zu Tage liegenden, sondern auch die geheimen, oft tief verborgenen Gedanken, Tendenzen und Motive, welche die Geschicke der Menschen, der Völker und Zeiten bedingen, sich abspiegeln; und wo der Dichter vorzugsweise auf diese in der Tiefe der Seele schlummernden Triebfedern den Verlauf der dargestellten Handlung basirt, da werden auch in der Darstellung selbst die leitenden Gedanken nicht so klar hervortreten, daß nicht mannichfaltige Gesichtspunkte der Auffassung und Betrachtung möglich seyn sollten, wenn auch nur Einer von ihnen der wahre Mittelpunkt ist, dem alle übrigen sich unter- und einordnen. Diese Bemerkung bestätigt sich insbesondre am Hamlet. Ist es bei Shakspeare überall nicht leicht, bis zur letzten Grundlage, auf der er seine großen Gebäude aufgeführt hat, durchzudringen, so ist es namentlich hier der Fall. Jeder neue Forscher, der über den Hamlet gedacht und geschrieben hat, glaubte, endlich auf den Grund gekommen zu seyn; und doch ist es bisher noch keinem gelungen, das ästhetische Problem, das hier vorliegt, befriedigend zu lösen, den Charakter Hamlet's und die Motive seines Benehmens, die Intentionen des Dich-

ters, den Zusammenhang und die innere Einheit des vielgegliederten Ganzen, mit überzeugender Klarheit darzulegen. Man hat der Dichtung dieß Dunkel, das auf ihr ruht, zum Vorwurf gemacht, und ich stehe nicht an, den Mangel, der darin liegt, auch meinerseits anzuerkennen. Aber ich finde eine Entschuldigung des Dichters einerseits in der Thatsache, daß, wie ich schon andeutete, oft genug die letzten Gründe und Impulse unsrer Handlungweise unsrem Bewußtseyn selbst verborgen bleiben und daß wir, namentlich in schwierigen, ungewöhnlichen, verwickelten Lebenslagen nicht nur unklaren, sondern auch schwankenden, wechselnden Motiven folgen. Andrerseits ist das geheimnißvolle Halbdunkel, das die Dichtung umhüllt, gleichsam nur der Schatten, der vom Lichte unzertrennlich ist, der Mangel nur die Kehrseite eines Vorzugs: jene Unklarheit raubt ihr nichts von dem spannenden Interesse, das sie gerade vorzugsweise von jeher und überall erregt hat, im Gegentheil sie wirkt m. E. bedeutsam mit, das Interesse zu steigern und zu vertiefen. Die Tragödie, wenn wir sie im Ganzen überschauen, liegt vor uns wie eine Mondbeschienene romantische Landschaft, von hellen Felsenspitzen und dunklen Schluchten durchzogen, in der Mitte ein tiefes Thal, von Streifen Lichtes halb erhellt; was wir sehen reizt unwiderstehlich unsre Phantasie, sich zu ergänzen und auszumalen, was die Nacht verhüllt; sinnend ruht unser Auge auf den dunklen Partien, festgehalten, gefesselt, bis die Phantasie ihr Werk vollendet hat; wir begnügen uns mit ihrer Deutung trotz ihrer Ungewißheit, weil wir fühlen, daß hier die Ungewißheit den Reiz des Ganzen nur erhöht, und weil wir uns sagen müssen, daß die Poesie überall nicht für den grübelnden Verstand — diesen geborenen Realisten, — sondern für die ergänzende, ausführende Phantasie arbeitet. —

Goethe sagt: „„Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir,

daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten" — in diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlet's ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schooß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet". — A. W. v. Schlegel dagegen nennt die Tragödie „ein Gedankentrauerspiel, durch anhaltendes und unbefriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen." Er meint, „das Ganze zwecke dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt, wie Hamlet selber es ausdrückt:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so der Handlung Namen."

Auch über den Charakter des Prinzen sind beide uneinig. Goethe nennt ihn zart und edel, einen gebornen Fürsten, der nur zu regieren wünsche, damit der Gute ungehindert gut seyn möchte, angenehm von Gestalt, gesittet von Natur, gefällig von Herzen, nicht ursprünglich traurig und nachdenklich, sondern nur durch die Verhältnisse dazu gezwungen, — kurz ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, aber ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, zu Grunde gehend unter einer Last, die er weder tragen noch abwerfen kann, dem jede Pflicht heilig,

diese aber zu schwer ist rc. Schlegel dagegen, unter Anerkennung vieler großen Vorzüge, wirft ihm doch Schwächlichkeit des Willens, einen natürlichen Hang zur List und Verstellung, Mangel an Entschlossenheit bis zur Feigheit, eine gewisse tückische Schadenfreude bei dem mehr zufälligen, als durch sein Verdienst bewirkten Untergang seiner Feinde, Zweifelsucht und Mangel an festem Glauben vor. Goethe macht unwillkührlich einen mittelalterlichen Werther aus ihm: wie im Werther, so soll hier die unverschuldete Schwäche des Willens und der Thatkraft im Kampf stehen mit den äußern Mächten unglücklicher, dem Charakter des Helden widerstrebender Verhältnisse; wie im Werther eine übergroße Fülle des Gefühls, so hier die Last einer übergroßen Aufgabe auf ein Gefäß gelegt, das darunter zerbricht; hier wie dort Melancholie und Schwermuth über den verderbten, unheilvollen Zustand der Welt. Schlegel dagegen sieht im Hamlet ein Abbild deutschen Wesens zu Anfang des 19ten Jahrhunderts, einen zum Manne herangereiften Jüngling, welcher dem praktischen Leben abgewendet, nur in der Welt seiner Gedanken lebt, und zu der ihm auferlegten That sich nicht aufraffen kann, weil sich ihm Wille und Thatkraft im Theorienmachen, im grübelnden, reflectirenden, hin und her schwankenden Denken verflüchtigen. In beiden Ansichten spiegelt sich eben nur der Charakter ihrer Zeitalter ab. Gleichwohl stimmen ihnen Fr. Horn und eine große Anzahl bedeutender Kritiker unter dieser oder jener Modification bei. —

Ich glaube meinerseits, daß weder Goethe's noch Schlegel's Auffassung vom Charakter des Prinzen den Kern desselben trifft: Hamlet, obwohl eine höchst edle Natur, ist doch weder das Goethesche Ideal, noch hat er, obwohl nicht ohne Schwäche, die Schlegelschen Untugenden; das Eine wie das Andre widerstreitet ebenso klar ausgesprochenen als wesentlichen Zügen in der

Schilderung des Dichters. Zunächst gebricht es ihm so wenig an Muth, an Kühnheit, daß man ihm eher Verwegenheit, Tollkühnheit zum Vorwurf machen könnte. Ohne Zaudern und Zagen, gewaltsam aus den Armen der Freunde sich losreißend, folgt er dem Geiste an den einsamen Ort, wohin er ihn ruft, obwohl nicht nur Horatio, sondern ein abgehärteter Krieger wie Marcellus ihn zurückzuhalten suchen, weil sie nicht den Muth haben, das Wagniß zu bestehen. Und wie kann man einem Manne „Mangel an Entschiedenheit bis zur Feigheit" vorwerfen, wie kann man ihm Muth und Thatkraft absprechen, der im Gefecht mit Seeräubern nicht nur unter den vordersten kämpft, sondern es wagt, allein auf das feindliche Schiff hinüberzuspringen? Allerdings zeigt Hamlet diese Mannhaftigkeit, diese Kühnheit und Entschlossenheit nur in Augenblicken innerer Erregung, überströmenden Affects; aber zu dem Muthe, der dem Tode trotzig in's Auge sieht, gehört immer eine gewisse Erregung der Seele, und in dem Gefecht mit den Seeräubern konnte es nur die Gefahr und Kampfeslust seyn, die den Prinzen entflammte. Nur das ist zuzugeben, daß Hamlet ein solches so zu sagen blindes, nur aus heftiger Gemüthsbewegung entspringendes Handeln selber nicht will, nicht billigt; im Gegentheil, er sucht die Neigung dazu, die er in sich findet, zu unterdrücken; und wo ihm dieß gelingt, erscheint sein Wille allerdings schwerfällig, seine Thätigkeit träge. Allein dieß ist nicht Schwäche des Willens, nicht Mangel an Thatkraft, sondern nur weil er den Willen stets vom Gedanken geleitet wissen will und weil sein Denken infolge derselben angeborenen Erregbarkeit seiner Seele leicht zu weit ausgreifenden Erwägungen und Reflexionen sich fortreißen, nur schwer auf das unmittelbar Gegenwärtige, zunächst Nothwendige sich concentriren läßt, nur deßhalb erscheint da, wo reifliche Erwägung von den Umständen ge-

boten ist, sein Wollen und Handeln unsicher, langsam, gebunden.*) — Der Vorwurf einer natürlichen Neigung zu krummen Wegen erscheint ganz unbegründet; und ich weiß nicht, woraus ihn Schlegel herleiten will. Denn jene Verheimlichung der Geistererscheinung, der angenommene Wahnwitz und alle Bedenklichkeiten gegen eine schnelle Ausführung seines Vorsatzes haben in den Verhältnissen und der ganzen Lage der Sache überall ihren guten Grund. Hamlet hat die ganze, anscheinend rechtmäßige Königsmacht von Dänemark wider sich**); gerade weil er es nicht über sich gewinnen kann, gegen die Mutter und den schurkischen Oheim zu schmeicheln und zu heucheln, weil er andrerseits erst volle Gewißheit haben will über das furchtbare Verbrechen seiner nächsten Blutsverwandten, zieht er den Argwohn des Königs auf sich und wird genöthigt, den Nachstellungen wider sein eignes Leben durch Klugheit und List sich zu entziehen. — Noch weniger zeigt sich in seinem Charakter eine tückische Schadenfreude, wie sie Schlegel schildert. Hamlet's unmittelbare Worte nach dem Tode des Polonius:

Du kläglicher, vorwitziger Narr, fahr' wohl!
Ich nahm dich für 'nen höhern; nimm dein Loos,
Du siehst, zu viel Geschäftigkeit ist mißlich —

*) In der Ansicht, daß es Hamlet keineswegs an Muth, Thatkraft, Mannhaftigkeit gebricht, die ich — so viel ich weiß — zuerst gegen Goethe's und Schlegel's Auffassung geltend gemacht habe, stimmen mir jetzt Rötscher, Gehrt, von Friesen, Roßmann, Hebler, Rümelin, K. Köstlin, Tschischwitz, Genée u. A. bei. Daß Vischer's künstlich zugespitzte, in ihrer weitläufigen Durchführung sehr complicirte Ansicht vom Charakter Hamlet's im Grunde auf einen Widerspruch hinausläuft, hat Hebler (S. 125 f.) m. E. klar dargethan.

**) Daß der König durch sein Verbrechen Hamlet zugleich seines „Anrechts" auf die Krone beraubt habe, wie Gervinus annimmt, ist im Stücke selbst nirgend gesagt; auch Saxo und Belleforest stellen die Sache nicht so dar: nach ihnen wie nach Shakspeare erscheint Hamlet's Oheim juristisch zu der Herrschaft, die er übt, berechtigt.

und späterhin:

Für diesen Herrn thut mir es leid — u. s. w.

athmen eher Mitleid und Bedauern über seine rasche That; und wenn er den Untergang von Rosenkranz und Güldenstern, dieser Marionetten in der Hand seines abscheulichen Oheims, nicht allzusehr beklagt, so liegt darin doch wahrlich noch keine tückische Schadenfreude. — Hamlet ist endlich allerdings ein tiefsinniger, denkender Kopf; aber keineswegs in Zweifelsucht und Unglauben verfallen; und die Stelle, auf die sich Schlegel bezieht, ist offenbar, absichtlich oder unabsichtlich, mißverstanden. Hamlet sagt allerdings: „An sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu." Allein nach dem Zusammenhange ist hier gar nicht vom moralisch Guten und Bösen, sondern nur vom äußerlich Guten und Schlimmen die Rede, und dessen Schätzung hängt ja doch in der That überall vom Geiste und Sinne der Menschen ab.*)

Hamlet ist, wie ich glaube, von Natur ein künstlerischer, oder wenn man will, ein philosophischer Geist. Darin besteht die allgemeine Grundlage seines Charakters. Wie in allen poetisch angelegten Gemüthern, in allen Menschen von lebendigem

---

*) Ich setze die Stelle her zum Beweise, wie eine falsche Grundanschauung des Ganzen auch im Einzelnen einen sonst gründlichen Verstand irreleiten kann. Act II, Sc. 2:

Haml. Dänemark ist ein Gefängniß.
Ros. So ist die Welt auch eins.
Haml. Ein stattliches, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt. Dänemark ist eines der schlimmsten.
Ros. Wir denken nicht so davon.
Haml. Nun so ist es keines für Euch; denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängniß u. s. w.

Interesse für Kunst und Wissenschaft und geistige Bildung einigt sich in ihm mit einem ernsten Streben und einem tiefen, zum Sinnen und Nachdenken geneigten Gemüthe eine rasch aufflammende Erregbarkeit des Gefühls und der Phantasie, eine zarte, leicht verletzbare Empfindung und eine Beweglichkeit der Reflexion, welche ihn in Momenten der Aufregung, wie schon angedeutet, unwillkührlich über den Gegenstand, um den es sich handelt, über das Ziel, nach dem er strebt, hinausträgt und seinem Blicke Dinge in die Nähe rückt, die nur in entfernter Beziehung zu ihm stehen. Ausdrücklich betont Shakspeare Hamlet's Sinn und Liebe zur Poesie, seine genaue Bekanntschaft mit den dramatischen Dichtungen der Zeit, sein feines Urtheil über den Zweck des Dramas und die Kunst der Darstellung, das er in der Unterredung mit den Schauspielern bewährt. Ausdrücklich betont er Hamlet's Widerwillen, Zorn und Verachtung gegen alle Unwahrheit, Heuchelei, Aufputz und Schminke, gegen die glatte, gefirnißte Scheinbildung wie gegen alle Unbildung, Roheit und Gemeinheit, — d. h. er betont jenes Wahrheitsgefühl in ihm, das so nahe verwandt ist mit dem Schönheitsgefühl und das jeder Künstler, Dichter, Forscher besitzen muß, weil es die Grundbedingung seines Wirkens ist. Er hebt ausdrücklich hervor, daß Hamlet in Wittenberg studirt hat, und daß er, wiewohl schon dreißig Jahr alt, den Wunsch hegt, dorthin zu seinen Studien zurückzukehren. Er bemerkt ausdrücklich, daß Horatio, der Busenfreund Hamlet's, den er mit tiefer inniger Liebe umfaßt, ein „Gelehrter" sey. Ueberall, auf jedem Blatte, in jeder Scene tritt Hamlet's eigne hohe Geistesbildung, seine hervorragende Intelligenz, sein treffendes Urtheil, die Schärfe und Tiefe des Nachdenkens über die Natur des Menschen, den Zweck des Lebens, die Aufgaben der Kunst, die Probleme der Philosophie hervor. Gleichwohl ist Hamlet von Natur weder

Künstler noch Dichter noch Philosoph: dazu fehlt ihm offenbar das specifische Talent. Wohl aber besitzt er in den Grundelementen seines Wesens die Begabung, die Kraft, und damit auch den Trieb, nach eignen Gedanken in selbständiger, schöpferischer, über die mannichfachen Gebiete des praktischen Lebens ausgebreiteter Thätigkeit zu wirken, Großes zu wirken. der Drang, auf diese Weise seine edle, für alles Gute und Schöne begeisterte Seele zu bethätigen, ist die Triebkraft seines Lebens, der Angelpunkt seines Dichtens und Trachtens. Dieser Grundlage seines innern Wesens hat während seiner Jugend der Aufbau seines äußern Daseyns vollkommen entsprochen. Unter den Augen eines edlen, königlichen Vaters aufgewachsen, der Thronerbe eines mächtigen Reichs hat er, in der sichern Aussicht auf eine freie, königliche, seinem Ideale von menschlicher Kraft und Würde nahekommende Thätigkeit, wie sie eben nur Fürsten möglich ist, sich ganz dem innern Zuge seines Geistes überlassen. Ursprünglich nicht zu Trübsinn und Melancholie geneigt, scheint er, wenn auch immer beobachtend, sinnend, nachdenkend, doch ganz entsprechend der so glücklichen Fügung seiner äußern Verhältnisse, sich einer heitern Lebensansicht, einem jugentlichen Frohsinn hingegeben zu haben: dafür zeugt sein Sinn und Talent für Scherz und Witz, für sarkastische Wortspiele und Pointen, das er offenbar mit Liebe ausgebildet hat und selbst in seiner tiefen Erschütterung durch die schweren Schicksalsschläge, die ihn plötzlich betroffen und sein inneres wie äußeres Leben zerrüttet haben, nicht unterdrücken kann, wenn es auch jetzt mehr in der Form eines tiefsinnigen, einschneidenden Humors sich äußert. Zufolge seines Triebes, seinen freien, über die gemeine Beschränktheit hinausstrebenden Geist zu bilden und mit dem Lichte der neuen, Weltumbildenden Ideen zu erleuchten, ist er auf die Universität Wittenberg gegangen,

deren Name damals, wie schon bemerkt, eben so sehr den freien Aufschwung des Geistes, den Morgen einer neuen geistigen Schöpfung, als die höchste Höhe geistiger Bildung der Zeit symbolisch bezeichnete. Von dort zurückgekehrt ist ihm und seinem männlichen Streben nach Bildung und großartiger Wirksamkeit in Ophelia das ruhige Seyn einer edlen Weiblichkeit, die stille Selbstgenügsamkeit einer zarten, schönen, jungfräulichen Seele entgegengetreten; ihr hat er sich in Liebe hingegeben, in ihr hat er die ergänzende Hälfte seines eigenen Wesens gefunden, an ihrer Seite hofft er den Lohn seiner künftigen Anstrengungen, den Preis seiner schaffenden Thätigkeit zu empfangen. — So war Hamlet vor dem Tode seines Vaters, oder vielmehr das ist Hamlet seiner ursprünglichen, unverkümmerten Natur nach. Aber eben deßhalb ist es seinem Wesen entschieden zuwider, eine ihm innerlich fremde, nur durch die äußern Verhältnisse ihm auferlegte That zu thun; einer jeden solchen That, auch wenn sie nicht die Schwere und verderbenschwangre Wichtigkeit eines Strafgerichts gegen Oheim und Mutter in sich trüge und keineswegs das Maaß seiner Kraft überstiege, würde er nur widerwillig sich unterzogen haben. Nicht der Mangel an Kraft und Geschicklichkeit, nicht Willensschwäche und Unentschlossenheit, sondern die Beschaffenheit der ihm auferlegten That ist es, die ihn zurückhält. Ophelia's Lob, wenn sie ihn „des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung" nennt, ihm also Heldenmuth und männliche Thatkraft beilegt, ist schwerlich bloß im Sinne des liebenden Mädchens zu fassen, und eben so wenig ist es etwa bloße Selbsttäuschung, wenn er sich (Act IV, Sc. 1) den Willen, die Kraft und die Mittel beimißt, zu thun, was er thun soll: auch der ganz unparteiische Fortinbras urtheilt eben so günstig von ihm, wenn er am Schluß des Ganzen sagt:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt! —

Hamlet besitzt alle die Vorzüge, die ihm Goethe beilegt, nur noch eine Tugend und einen Fehler mehr: den Trieb und das redliche Streben, stets besonnen, selbständig und Herr seiner selbst zu bleiben, und das ganze Leben durch die Macht des freien Gedankens nach seinen Zwecken und Absichten zu regieren, bei mangelnder Fähigkeit, diese Herrschaft überall zu behaupten. Wie tief bekümmert erscheint er (Act V, Sc. 2), daß er in der Scene mit Laertes am Grabe Ophelia's sich selbst vergessen; und vor der Unterredung mit seiner Mutter (Act III, Sc. 1), wie fest sucht er sich selbst zu fassen und zu halten, um sich nicht von der Aufregung, in die er versetzt ist, fortreißen zu lassen! Wie entschieden verwirft er alles leidenschaftliche Wesen, wie hoch preist er die Kraft der Selbstbeherrschung als die größte Zier des Mannes, wenn er zu Horatio sagt:

Gesegnet,
Weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege.

Mit aller Anstrengung strebt er daher der Umstände und Verhältnisse, die ihn bedrängen, Meister zu werden; mit aller Kraft ringt er danach, sich über seine vom Schicksal ihm angewiesene Stellung zu erheben, den Thatenstoff, den ihm seine Lebenslage darbietet oder vielmehr aufzwingt, zu bewältigen und zu freien, selbständigen Werken zu verarbeiten. Seinem Ideale vom Menschen, den er ein Wunderwerk, edel durch Vernunft, unbe-

gränzt an Fähigkeiten, im Handeln ähnlich einem Engel, im Begreifen ähnlich einem Gotte, nennt, strebt er aus innerm Triebe nach. Allein weil eben deßhalb ein bloßes Handeln nach Umständen und Gelegenheit, aus bloß äußerer Nothwendigkeit, seiner innersten Natur zuwider ist, so entsteht ein Widerspruch zwischen dem innern Zuge seines Geistes und dem Drange der äußern Verhältnisse. Er kann sich zu der ihm auferlegten That nicht entschließen, nicht weil sie ihm zu groß und zu schwer ist, sondern weil er sie aus einer bloß äußeren, nicht zu einer inneren, freien, wahrhaft sittlichen Handlung zu machen weiß. Daher sein unruhiges Schwanken, sein Zögern und Verschieben, sein Hin- und Herdenken, sein Vor- und Zurücktreten, seine heftige Selbstanklage, mit der er sich zur Eile treibt, ohne doch der Zeit und ihrer Eile sich bemächtigen zu können; daher diese Unsicherheit und diese Widersprüche in seinem Benehmen, und anscheinend in seinem Charakter.

Und in der That giebt die ihm auferlegte Handlung viel, sehr viel zu bedenken, sowohl nach der äußerlichen, rein factischen Seite in Beziehung auf den Thatbestand des Verbrechens, das sie strafen soll, als auch von der sittlichen Seite in Beziehung auf die Frage nach Recht und Unrecht. Der Geist seines Vaters erscheint. Gleich die Beschwörung, mit der Hamlet ihn anredet, ist ganz in seinem Charakter:

— — Was bedeutet's,
Daß, todter Leichnam, du im vollen Stahl
Auf's neu des Mondes Dämmerschein besuchst,
Die Nacht entstellend; daß wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann?

Nachdem ihm das schaudervolle Verbrechen enthüllt ist, überläßt er sich nicht sogleich dem Gefühl der Rache, nicht dem Drang zu handeln; er ist zwar leidenschaftlich erregt, tief erschüttert, aber

das Ereigniß wird ihm mehr zur innern Erfahrung; überrascht, verwundert, daß geschehen ist was er für unmöglich gehalten, will er sich's aufschreiben, „daß man lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke seyn.“ Nachdem er dadurch seine stürmische Aufregung zu bewältigen gesucht, — denn auch dazu dient ihm dieß Aufschreiben (das man so seltsam gefunden), — ist auch alsbald sein Entschluß gefaßt, nicht ohne Weiteres zuzufahren, sondern auf irgend eine Art erst der Sache und seiner eignen Handlungsweise sich zu vergewissern. Darum bittet er die Gefährten zu schweigen, wenn auch in Zukunft sein Wesen wunderlich erscheinen sollte. Das seltsame Benehmen, das er nun annimmt, der halbe Wahnwitz, dessen Unwahrheit doch nicht schwer zu erkennen ist, würde sehr unzweckmäßig seyn, wenn er es von Anfang an auf eine rasche That abgesehen hätte. Allein er nimmt es nur an, um im König gerade den Verdacht zu erwecken, als könne er wohl etwas ahnen, vermuthen, wissen, und sodann aus dessen Benehmen auf seine Schuld oder Unschuld einen Schluß zu ziehen. Es wird ihm leicht, seine Rolle durchzuführen. Denn obwohl es sicherlich nur eine Rolle ist*), die er unwillkührlich und ohne klare Absicht, getrieben von dem dunklen Instincte seines aufgeregten, beunruhigten, nach Gewißheit und Klarheit ringenden Geistes, übernimmt, so ist doch sein Gemüth durch die Erscheinung des Geistes, durch den furcht-

*) Die entgegenstehende, von einigen Engländern vertretene Ansicht, als sey Hamlet wirklich wahnwitzig, ist, abgesehen von den klaren Zeugnissen, die in einzelnen Stellen des Stücks niedergelegt sind, schon darum nothwendig ein Irrthum, weil sie die ganze Tragödie aus den Angeln heben, den Eindruck des Tragischen vernichten würde, kurz, weil sie durchaus unpoetisch ist. Es wäre kein Kunstgebilde, sondern ein sinnloser Widerspruch, ein bis zum Wahnsinn bereits zerstörtes Gemüth noch alle Leiden einer tieftragischen Situation durchleben zu lassen, — ein Anblick, nicht schön, nicht erhaben, nicht einmal anziehend oder interessant, sondern nur unerträglich. —

baren Inhalt des ihm mitgetheilten Geheimnisses, durch die Nothwendigkeit, die ganze Last desselben allein tragen zu müssen, durch die melancholische Einsamkeit, die ihn demzufolge plötzlich umgiebt und die, jemehr sie nur eine innere, geistige ist, desto nachtheiliger auf sein Gemüth wirken muß, insbesondere durch das vergebliche und doch sich ihm immer wieder aufdrängende Streben, der neuen Lebensstellung, in die er plötzlich versetzt ist, sich vollkommen zu bemächtigen, sie sich gleichsam zu assimiliren und ihr gemäß seine Welt- und Lebensansicht umzubilden, kurz, aus den wüsten Trümmern der bisherigen Welt seiner Gedanken, Pläne, Wünsche und Hoffnungen, die ein einziger Blitz plötzlich zerschlagen, sich ein neues Daseyn zu schaffen, — so erschüttert, verwirrt und verstört, daß es zwar nicht krank ist, aber doch gleichsam auf der Gränze zwischen Krankheit und Gesundheit steht. Die Uebernahme dieser Rolle beruht allerdings auf einem halben Glauben, oder, wenn man will, auf Unglauben an die Worte des Geistes, und dieser Unglaube könnte für Zweifelsucht oder Bedenklichkeitskrämerei gelten, wenn nicht das Ganze ausdrücklich auf den Boden der höheren christlichen Sittenlehre gestellt wäre, was geflissentlich gleich in der ersten Scene hervorgehoben ist. Nach den Begriffen einer wahren lauteren Moral kann es kein ganz reiner, himmlischer Geist seyn, der auf Erden umgeht, um vom Sohne die Rache seines Todes zu fordern, und in der That erklärt der Geist selbst, „daß er noch verdammt sey, zu fasten in der Gluth, bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert seyen.“ Auch gehört zu einer freien, selbständigen That vor allen Dingen, daß man der Ursache und des Grundes dazu völlig gewiß sey. Hamlet, wenn er denn doch einmal die ihm so widerwärtige Handlung vollführen soll und muß, will wenigstens vollkommen sicher seyn, nicht selbst ein Verbrechen zu begehen: diese Gewißheit

und zwar Gewißheit in vollem Maaße ist nicht nur für ihn, sondern für jeden Mann von zartem sittlichen Gefühl eine Nothwendigkeit. Aber nachdem er und mit ihm Horatio durch Veranstaltung des Schauspiels die volle Ueberzeugung von der Schuld des Königs gewonnen, nachdem der König durch sein Benehmen vor versammeltem Hofe sich verdächtig gemacht hat, warum — hat man gefragt — ergreift er die Gelegenheit nicht, den erschütterten, von Gewissensbissen wankend gemachten Verbrecher zu entlarven und den entlarvten zur Rechenschaft zu ziehen? Zunächst doch wohl, weil nur für ihn, nicht aber für die Uebrigen der König überführt war; sodann weil der König so rasch und plötzlich sich entfernt, daß er ihn im Augenblick nicht zur Rede stellen kann; endlich aber weil er selbst in eine so leidenschaftliche Aufregung über die gelungene Entlarvung geräth, daß er im Augenblick gar nicht an's Handeln denkt und nicht dazu kommen würde, selbst wenn er einen bestimmten Plan für sein Verfahren sich vorher entworfen hätte. Das aber hat er offenbar nicht gethan, und eben daraus hat man ihm einen Vorwurf gemacht und auf seine Willensschwäche, Unentschlossenheit, Unfähigkeit zum Handeln überhaupt, geschlossen. Allein bevor man sich einen Plan zum Handeln machen kann, muß man des Handelns selbst sicher seyn. Das aber ist Hamlet nicht. Auch nachdem er die feste Ueberzeugung von der Schuld des Königs gewonnen, selbst da noch zögert er und kann nicht zum Entschlusse kommen; noch immer hat er Zweifel und Bedenken, und vornehmlich *moralische* Zweifel, *moralische* Bedenken! Ganz recht. Mag der König auch ein dreifacher Brudermörder seyn; im Sinne einer reinen, strengen Moral bleibt es immer eine moralisch zweideutige That, ein halbes Verbrechen, ihn ohne Urtheil und Recht, aus freier Faust zu tödten; für ein zartes Gewissen ist der Mord des Oheims und zweiten

Vaters eine That, vor welcher der stärkste Geist mit Recht zurückschaudert, mag auch andererseits die göttliche Gerechtigkeit selbst die Bestrafung des Verbrechers (die hier freilich nur durch Hamlet möglich ist) erheischen. Der höhere moralische Sinn ist daher in Hamlet noch im Streit mit dem natürlichen Menschen und dessen Forderung nach Rache, die von der alten Nationalsitte der germanischen Völker unterstützt wird. Der natürliche Mensch spornt ihn an zur That und beschuldigt ihn der Kraftlosigkeit und Feigheit; sein zartes Gewissen, mehr Gefühl als klares Bewußtseyn, hält ihn unwillkührlich zurück; sein Geist schwankt und zaudert und quält sich umsonst, so widerstreitende Elemente in Einklang zu bringen, und von ihnen gedrängt, die schaffende Freiheit der That sich zu bewahren. Die Rücksicht auf das ewige Heil seiner Seele (welche er schon bei der Erscheinung des Geistes bedeutungsvoll geltend macht) zwingt ihn, still zu stehen und zu bedenken; die Erinnerung an die vom Vater ihm auferlegte Pflicht der Rache treibt ihn vorwärts; und so bezeichnet die Stelle, die Schlegel citirt, aber zu Gunsten seiner Meinung beschneidet, recht den innersten Zustand seiner Seele:

— — Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch Träumen! — Ja, da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehen — — —
— — — — — — — — —
So macht *Gewissen Feige aus uns allen*;
Der *angebornen* Farbe der Entschließung
Wird des *Gedankens* Blässe angekränkelt — u. s. w.*)

---

*) Hamlet bezeichnet das Jenseit als einen Bezirk, von dem „kein Wandrer wiederkehrt." Das soll ein Widerspruch seyn, da er ja eben das Gegentheil erfahren und den Geist seines Vaters gesehen und gesprochen habe. Hamlet meint aber, daß es Keinem freistehe, wenn es ihm drüben nicht ge-

Nicht also eine zweifelsüchtige, müßig grübelnde Ueberlegung, die alle möglichen Folgen der Handlung erschöpfen will, sondern sein Gewissen und jener Trieb nach einer freien, dem eignen Gedanken folgenden Thätigkeit hemmt seine Thatkraft. Und nicht im Gefühle seines Mangels an Heldensinn und Energie, wie Goethe meint, sondern im Bewußtseyn seiner Gewissenhaftigkeit und jenes ihm natürlichen Triebes klagt er, daß er berufen sey, die auseinandergegangenen Fugen der Zeit wieder einzurichten.*)

Aber nicht bloß die moralische Frage, ob er die That thun solle, sondern auch das Wie quält seine Seele, was sich deutlich in jenem Monologe (Act III, Sc. 3.) ausspricht. Soll die That einmal geschehen, so muß sie den Anforderungen des Rechts und der Sittlichkeit gemäß auch in angemessener, ihren Sinn ausdrückender Form erscheinen. Auch hier zeigt sich der Stoff spröde und widerspenstig; auch hier steht ihm die ganze Lage der Dinge feindlich gegenüber. Unter den gegebenen Umständen bleibt ihm nichts übrig als hinterlistiger, im Dunklen schleichender Mord oder Empörung und Aufreizung des Volks gegen die äußerlich rechtmäßige Königsgewalt, — eine Handlungsweise, gegen die sein innerstes Wesen sich empört. Denn es ist eine bloße, völlig in der Luft schwebende Voraussetzung, daß Hamlet, dem Könige offen als Kläger und Richter entgegentretend, mit seiner — juristisch unbeweisbaren — Be-

---

falle, hierher zurückzukehren, daß also der Selbstmord über alle Zukunft entscheide.

*) Daß in Hamlet's „feinem sittlichen Gefühl", in seiner „Gewissenhaftigkeit und Tugend" ein Hauptgrund seines Zauderns und Schwankens liege, erkennt auch Gervinus ausdrücklich an. Dann aber hat Hamlet Recht, zu zögern, zu bedenken, zu erwägen, — und es ist ein Widerspruch, in Einem Athem ihn wegen seiner Gewissenhaftigkeit zu loben und der Unentschlossenheit, Zweifelsucht und Feigheit anzuklagen.

schuldigung des Brudermords durchgedrungen seyn und Hof und Heer, Adel und Volk sofort für sich gewonnen haben würde; im Gegentheil, dem schlauen König würde es, trotz seines allerdings auffälligen Benehmens nach dem Schauspiel, ein Leichtes gewesen seyn, die Anklage zu entkräften und als ein Truggebilde des krankhaften Trübsinns und der melancholischen Verstimmung Hamlet's — die er ja schon vor der Geistererscheinung an den Tag gelegt, — darzustellen. Daß es Hamlet auf den wenigstens höchst zweifelhaften Erfolg eines solchen offenen Auftretens nicht ankommen lassen wollte, ist jedenfalls kein Beweis von „Ungeschicklichkeit“ in praktischen Dingen noch von Schwäche des Willens und des Urtheils. Wiederum steht er daher zögernd und bedenkend; ja er folgt willig dem Befehle, nach England zu gehen, offenbar in der Hoffnung, hier Mittel und Gelegenheit zu finden (vielleicht durch Unterstützung Englands an Geld und Heeresmacht zum ehrlichen, offnen Kampfe wider seinen Oheim —), um die That seiner und ihrer selbst würdig in's Werk zu setzen. Dieß deutet er sichtlich an, wenn er sagt (Act III, Sc. 3):

> Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
> Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
> Die Rechnung, wenn ich nicht 'ne Klafter tiefer
> Als ihre Minen grabe, und sprenge sie
> Bis an den Mond u. s. w.

Ein Zufall vereitelt seine Pläne. Er wird wider Willen nach Dänemark zurückversetzt; und obwohl er hier endlich zu einem festen Entschlusse gekommen zu seyn scheint, so geschieht doch überall nichts durch ihn nach seinem Wunsch und Plan, in eigner selbständiger Thätigkeit. Erst im letzten Augenblicke, selbst dem Tode nahe, von neuen Verbrechen des Königs umringt, mehr von den Umständen gezwungen als mit freiem Willen,

stößt er in rascher Wendung den König nieder, und athmet in einem Seufzer über die menschliche Schwäche seinen Geist aus. —

So ist das Ganze denn allerdings ein Gedankentrauerspiel, aber in einem andern Sinne. Es ist das Höchste und Edelste des Menschen, der Gedanke in seiner Beziehung zur That, in seiner Freiheit und seiner selbständig schaffenden, die äußere Welt zum Ausdruck seines Inhalts umgestaltenden Macht, den der Dichter hier als Princip und Basis des menschlichen Lebens, als Hauptmotiv der geschichtlichen Entwickelung faßt. Von dem Familienverbande und weiter vom Staatsleben, aus dem Gebiete der Affecte und Leidenschaften, der Willensstärke und Thatkraft steigt die tragische Muse Shakspeare's auf in die höchste Region der freien, rein geistigen Thätigkeit; hier nimmt die Dichtung ihren Standpunkt, um von hier aus ihr tragisches Abbild des Lebens zu entfalten. Hamlet's eben so edler als starker und gediegener Geist, so groß als menschliche Größe überhaupt reichen mag, ringt überall nach jener Herrschaft, die der Gedanke über den Willen, über den Gang und die Gestaltung des menschlichen Lebens behaupten soll. Dennoch gelingt es ihm nicht, sein Ziel zu erreichen; er hat nicht Kraft genug, sich der äußeren Umstände zu bemeistern; seine eigene Schwäche und Unsicherheit, unterstützt von der Gewalt höchst ungünstiger Verhältnisse, treibt ihn überall aus seiner Bahn; unvorhergesehene Ereignisse machen seine Pläne zu Schanden. Denn einerseits ist sein Geist trotz aller Tiefe, Größe und Kraft doch noch ganz in dem Widerspruche der besonnenen Thätigkeit mit dem blinden Affecte, des freien Gedankens mit der unfreien Leidenschaft, des moralisch nothwendigen Entschlusses mit dem willkührlichen, zufälligen Belieben befangen; er steht noch keineswegs auf jener Höhe sittlicher Charakterstärke und Charakterfestigkeit, voller

Selbstbeherrschung und Selbsterkenntniß, welche die erste unerläßliche Bedingung für das großartige, ideale Wirken und Schaffen ist, von dem Hamlet träumte und das ihm fortwährend vor der Seele schwebt. Andrerseits überschreitet dieß Streben, aus eigner Machtvollkommenheit, frei und schöpferisch das ganze Leben regieren und gestalten zu wollen, in seiner Einseitigkeit das Maaß menschlicher Kraft, und gränzt an das Gelüste des Hochmuths, der leitenden Hand der Weltgeschichte sich zu entwinden, „im Handeln einem Engel, im Begreifen einem Gotte" gleich seyn zu wollen. Der Mensch soll freilich sein Leben nicht nach dem blinden Instincte, sondern gemäß dem freien selbstbewußten Gedanken führen. Aber es soll nicht *sein* Gedanke, nicht *sein* Belieben, nicht *sein* Willensbeschluß, sondern es soll der Inhalt der göttlichen Weltordnung, der Gedanke und Wille der sittlichen Nothwendigkeit seyn, nach welchem er handelt, indem er ihn freiwillig zu dem seinigen macht. Hamlet's Widerwille gegen die ihm auferlegte Handlung, seine Unzufriedenheit mit der ihm zugetheilten Lebensaufgabe, sein Streben, nicht bloß einen gegebenen Stoff zu formen, — was der Mensch allein vermag, — sondern ihn sich selber zu schaffen oder doch autokratisch zu beherrschen, hat etwas von jener selbstischen Eigenmächtigkeit und Willkühr. Jedenfalls tritt jener Grundtrieb seiner Natur nach freier, sich selber genügender Thätigkeit so einseitig hervor, daß er darüber gegen den andern Factor alles historischen Geschehens, gegen das, was man die Macht der Umstände nennt, d. h. gegen die in der Vergangenheit und den Verhältnissen der Gegenwart liegende innere Nothwendigkeit des Ganges der Weltbegebenheiten sich ablehnend verhält. Er erkennt zwar die aus ihr entspringende, ihm nothwendig zufallende Aufgabe an, er sieht ein, daß er sie lösen muß; aber unbewußt und unwillkührlich macht sich dagegen das Gefühl des Widerwillens geltend,

das tief in seiner eigensten Natur liegt; und darum ist es ihm im Grunde nicht Ernst mit der Erfüllung der Aufgabe. Es kommt ihm zwar nicht zum klaren Bewußtseyn, daß er sie in Wahrheit nicht zu lösen, sondern nur zu umgehen sucht, aber thatsächlich ist es so; und daraus erklärt sich der seltsame Widerspruch, daß er sich nicht nur die Kraft und den Willen zuschreibt (und zwar mit vollem Rechte) zu thun was er soll, sondern sich selber anklagt, sich die bittersten Vorwürfe wegen seines Zauderns macht, sich (ganz mit Unrecht) der Feigheit und Gefühllosigkeit beschuldigt, und doch nicht dazu kommt, das, was er selbst von sich fordert und was er auch sehr wohl zu leisten vermag, auszuführen. Dieser innere Widerspruch, der im Mangel an Selbstbeherrschung und Selbsterkenntniß wurzelt, wird zum subjectiven Motive des tragischen Pathos, dem Hamlet's großer, edler Geist erliegt. Indem er jenem inneren Triebe, aus dem sein Widerwille gegen die ihm auferlegte That entspringt, nachgiebt, handelt er, wo er immer handelt, nicht nach eignen Gedanken in freier besonnener Thätigkeit, sondern hingerissen von leidenschaftlicher Hitze oder der Macht des Augenblicks. Ohne hinreichenden Grund, in der ersten Aufwallung des Gefühls sagt er sich los von Ophelia's Liebe, die er selbst gepflanzt und genährt hat; rasch und unbesonnen mordet er den alten Polonius statt des Königs und ladet so auch die Schuld an Ophelia's Wahnsinn und Tod auf sich; auf eine ungewisse Hoffnung hin versteht er sich zu der Reise nach England und sieht sich in Folge dessen genöthigt, Rosenkranz und Güldenstern, zwar elende Wichte, aber doch nur unwissende Werkzeuge in der Hand ihres Herrn und Königs, dem Untergange zu überliefern. Dafür trifft ihn selbst der tragische Untergang, der ihn so schnell und unerwartet ereilt, daß er kaum Zeit behält, der so lange bedachten That in Hast und Eile sich zu entledigen. —

Dem Charakter und Schicksale Hamlet's, des Hauptträgers der Action und ihres tragischen Verlaufs, entspricht die Sinnes- und Handlungsweise aller übrigen Personen; überall dieselbe Idee, nur in mannichfaltiger Färbung und Schattirung. Als Gegensatz und Seitenstück zu Hamlet erscheint Laertes. Seine Lage ist ziemlich dieselbe; auch er hat den Tod eines Vaters und einer Schwester zu rächen. Aber sein Geist lodert sogleich in leidenschaftlicher Gluth auf; sein Wille stürmt ohne Ueberlegung, ohne nach Recht und Unrecht zu fragen, zur That fort, und nur mit Mühe gelingt es der Ueberredungskunst des Königs, ihn zu beruhigen und zu List und Verstellung hinzulenken, in der er dann ganz wider den angelegten Plan seinen Untergang findet. Denn diese Weise zu handeln, die alles Bedenken und Erwägen ausschließt und den bloßen blanken Willen zum Herrscher einsetzt, ist ebenso wenig die rechte und wahre wie Hamlet's widerspruchsvolles Verfahren.*) Der König dagegen ist ganz Heuchelei und Verstellung, der geschickteste Schauspieler, stets Herr seiner Mienen und Geberden, seiner Worte und Handlungen; seine verbrecherische Thätigkeit ruht überall auf durchdachten, wohlangelegten Plänen; auch er sucht, obwohl in ganz entgegengesetztem Sinne, überall nach seinen Ideen und Entwürfen den Gang der Ereignisse und die Entwickelung der Verhältnisse zu lenken. Dennoch auch hier dasselbe Resultat, dasselbe vergebliche Bemühen, — nur daß die Erfolglosigkeit hier in der Nichtswürdigkeit des Charakters, in der verbrecherischen

*) Wenn Laertes nicht als Gegenstück, sondern — wie Gervinus will — als Vorbild für Hamlet von Shakspeare hingestellt wäre, warum erscheint seine Handlungsweise nicht mit Erfolg gekrönt, warum vielmehr wird auch er in den tragischen Untergang aller handelnden Personen mit verflochten? Offenbar weil Shakspeare die Ansicht und Auffassung seines Exegeten keineswegs theilte.

Gesinnung, die schließlich sich selber in den eignen Schlingen fängt, ihren Grund hat. Doch nicht bloß das edle Streben eines hohen, freien Geistes, nicht bloß die Absichten einer raschen, jugendlichen Thatkraft und die geheimen Ränke eines verstockten Bösewichts, sondern auch die anmaßliche Weisheit eines alten in Hofgeschichten und Hofintriguen ergrauten Weltmanns und die träumerischen Gedanken eines jungfräulichen, in Liebe und Liebeslust befangenen Herzens trifft das gleiche Loos. Polonius, der besser und klüger scheint als er ist und dessen selbstgefällig ausgekramte Weisheit doch nur die seichte, laxe, auf den äußern Schein angelegte Hofmoral abspiegelt, büßt seinen thörichten Vorwitz und seine eitle Klugheit, womit er in Alles sich mischt, Alles ergründen und leiten zu können meint; die plötzliche Zerstörung all' ihrer glänzenden Träume, die eben so vorwitzig der Gegenwart weit vorauseilen, zerrüttet Ophelia's Geist. Ophelia theilt in mancher Beziehung das Wesen und Schicksal Hamlet's, sie ist sein weibliches Gegenbild. Auch über ihren Charakter läßt sich streiten; auch sie handelt gar nicht, weniger noch als Hamlet. Sie spricht aber auch so wenig, daß sie nur wie eine Theil nehmende Zuschauerin neben der Handlung steht. Allein eben dieß Schweigen ist charakteristisch: Ophelia gehört zu jenen sinnigen, träumerischen in sich gekehrten Frauennaturen, die, von tiefer Empfindung und reizbarer Phantasie, aber ohne Schärfe des Verstandes und Klarheit des Selbstbewußtseyns und daher unfähig, auszusprechen was sie bewegt, nur in ihrem Herzen und gleichsam von ihrem Herzen leben. Dieß sinnige, träumerische Wesen hat Hamlet angezogen; es stimmt zur Hauptseite seines Charakters. Er hat sich um ihr Herz beworben, er hat es gewonnen, und wie sie nur in ihrem Herzen lebte, so lebt sie seitdem nur in ihm, in der stillen, sehnsüchtigen Hoffnung auf seinen Besitz. Des

Widerstands unfähig fügt sie sich zwar gehorsam, anscheinend ruhig und gelassen, den Befehlen ihres Vaters; aber je fester sie ihre Liebe in ihrer Brust verschließt, desto tiefer gräbt sie sich in ihre Seele ein, desto ausschließlicher sammeln sich alle ihre Gedanken um diesen Mittelpunkt ihres Lebens. Diese Liebe hat die zarte, jungfräuliche Knospe erst zur Blüthe gebracht, aber in ihr stilles, mit sich selber einiges Seyn ist damit die Unruhe der Sehnsucht und Begierde, der Zwiespalt der Hoffnung und Befürchtung eingebrochen. In ihrer jungfräulichen Einsamkeit, in ihrer erregten Phantasie hat sie sich ein Glück an Hamlet's Seite ausgemalt, welches, wie Thron und Königskrone, weit über ihren Horizont hinausreicht, und nicht nur das Maaß ihrer äußern Verhältnisse, sondern auch ihres eignen inneren Wesens übersteigt. Auch sie hat sich daher einen Plan ihres Lebens an Hamlet's Seite entworfen oder vielmehr erträumt, und dieß Traumbild hat sich so tief in ihre Seele eingewurzelt und so ganz mit ihrem Seyn und Wesen verschmolzen, daß die hoffnungslose Zerstörung desselben ihr Wesen mit zerrüttet, ihr Bewußtseyn verstört. Wie tief und innig auf diesem Glück an Hamlet's Seite der Blick ihres Geistes beständig geheftet, wie ausschließlich es zum Angelpunkt ihrer Gedanken, zum Schwerpunkt ihres Lebens geworden, — das sagt sie zwar niemals ausdrücklich, vielleicht weil es ihr selbst nicht klar geworden, vielleicht weil ihr die jungfräuliche Scheu die Lippen verschließt; aber die Reden und Gesänge, die ihr der Wahnsinn in den Mund legt, zeigen desto deutlicher, wie tief ihre Seele in den Traum von Liebe und Liebeslust versunken war. Auch der Zeitpunkt und das Motiv ihrer Geisteszerrüttung ist ein deutlicher Beweis dafür. Denn daß Hamlet im anscheinenden Wahnsinn sich von ihr wendet, vermag sie noch zu ertragen: ist doch der Wahnsinn heilbar und mithin nicht alle Hoffnung ver-

schwunden; aber daß ihr Vater, durch ihn gemordet, eine unübersteigliche Kluft zwischen ihr und ihrem Liebesglück bildet, — diese furchtbare Gewißheit zerstört ihren Geist, verrückt den Schwerpunkt ihres Lebens und Bewußtseyns. So erscheint dann Ophelien's Wahnsinn, der in der schwächeren Weiberseele dasselbe ausdrückt, was jene tiefe Erschütterung in Hamlet's Geiste bezeichnet, als der Gipfelpunkt des tragischen Pathos auf der inneren, psychologischen Seite der Action, während dasselbe auf der äußern, geschichtlichen Seite in dem Untergange des ganzen Königshauses von Dänemark, in dem von Laertes geführten Volksaufstande und der darin sich kundgebenden Krankheit des ganzen Staatskörpers sich darstellt.

Ophelien zur Seite steht die Königin, die Verbrecherin aus weiblicher Schwachheit, die sich vom Manne beschwatzen, bethören, gebrauchen läßt. Sie fällt unter Eine Kategorie mit den schwächlichen haltlosen Hofmenschen, Rosenkranz und Güldenstern, die zwar nicht selbst handeln, aber doch um ihres Vortheils willen, um Macht und Ansehn und einen Wirkungskreis zu gewinnen, den Plänen und Gedanken Anderer dienstbar werden. Dieß Sichbrauchenlassen, das doch auf eigner Selbstbestimmung beruht, ist nur eine andere, schlechtere Form des Selbstdenkens und Selbsthandelns, die daher nicht einmal von einer fremden feindlichen Willens- und Thatkraft, sondern von der spielenden Willkühr kleiner Zufälligkeiten zerstört wird. Ihnen allen steht Horatio in innerem organischen Gegensatz gegenüber. Er allein ist ohne Absichten, er will nichts für sich aus seinem Leben machen, er giebt sich vielmehr ganz und rückhaltlos dem Freunde hin. Gerade dadurch erreicht er das, was alle Anderen verlieren. Denn es ist gewiß, daß Fortinbras, der junge und neue, mit den Verhältnissen unbekannte König, ihn, den Freund Hamlet's, den der sterbende Thronerbe zu seinem Vertheidiger

und Vertreter ernannt hat, vorzugsweise berufen wird, um in großartiger Thätigkeit den wüsten, aus den Fugen gegangenen Staat wiederherzustellen. Er ist mithin keineswegs überflüssig, keineswegs bloße Nebenperson, sondern eines der organischen Glieder des Ganzen. Dasselbe läßt sich von Fortinbras behaupten. Er ergänzt gleichsam die dramatische Function Horatio's: während letzterer von Natur mehr zum Tragen und Stützen Andrer, als zum eignen selbständigen Handeln berufen erscheint, repräsentirt Fortinbras jene feste, besonnene, den obwaltenden Verhältnissen stets Rechnung tragende und doch energische Thatkraft, die allein zum Ziele gelangt. Darum führt ihn der Dichter von Anfang an, wenn auch nur im Hintergrunde des Ganzen, ein und läßt ihn nicht aus den Augen, bis er am Schluß als Repräsentant der Zukunft in den Vordergrund tritt. Und so haben alle Personen ihre volle Berechtigung und selbständige Bedeutung. So gehen alle, die selbsthandelnd auftreten, unter, einerseits an der Einseitigkeit und Unsicherheit, an der Schwäche, der Falschheit, Anmaßung und Eitelkeit des Gedankens, andrerseits an der selbstischen Absichtlichkeit des Willens, womit sie das Leben zu beherrschen suchten. Mit Recht kann daher Horatio, am Schlusse den so mannichfaltig durchgeführten Grundgedanken des Ganzen andeutend, sagen:

> Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen:
> Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören
> Von Thaten fleischlich, blutig, unnatürlich,
> Zufälligen Gerichten, blindem Mord,
> Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt
> Und Plänen, die verfehlt zurückgefallen
> Auf der Erfinder Haupt: dieß alles kann ich
> Mit Wahrheit melden. —

Die verschiedenen Gruppen, deren der Dichter — wie jeder ohne weitere Erinnerung sieht — zur Durchführung seiner In-

tentionen bedurfte, bewegen sich auch hier wieder mit der größten Leichtigkeit und Natürlichkeit in- und gegeneinander. Daraus ergiebt sich, wie überall bei Shakspeare, ganz von selbst der wohlgegliederte, in bestimmter Richtung fortschreitende Gang der Action. Sie geht aus von einem doppelten Widerspruche: einerseits von jenem inneren im Charakter Hamlet's liegenden Zwiespalte zwischen seinem Streben nach freier, selbstbewußter und selbstgewählter Thätigkeit und der unfreien, dieses Streben stets kreuzenden Heftigkeit, Unbesonnenheit und Leidenschaftlichkeit seines Temperaments; andrerseits von dem äußern Widerspruche zwischen dem Charakter des Helden und der Macht der Verhältnisse, die ihm eine That aufzwingen, welche obwohl sie ihrem Inhalte nach moralisch nothwendig erscheint, in eine freie, sittliche Form zu bringen höchst schwierig, vielleicht unmöglich ist. Die Versöhnung dieses doppelten Widerspruchs ist gleichsam das Problem, das die Action zu lösen hat, und das daher der Dichter zunächst im ersten Acte, in der Exposition, — wenn auch nicht klar und bestimmt genug — aufstellt. Die folgenden Acte zeigen sodann, wie der Held an dem vergeblichen Versuche, jenen Zwiespalt zu heben, zu Grunde geht, — d. h. die Action löst den Widerspruch auf tragische Weise, indem sie darthut, wie jenes Streben nach vollkommener schöpferischer Selbständigkeit des Handelns, durch welches Hamlet in Widerspruch mit seiner Lebensstellung geräth, infolge jenes inneren Widerspruchs in seinem eignen Wesen nicht nur das Ziel nicht zu erreichen vermag, sondern ihn sogar in das gerade entgegengesetzte Extrem einer willkührlichen, selbstlosen, von blinder Leidenschaftlichkeit und Zufälligkeit beherrschten Handlungsweise wirft, in welcher er Thaten begeht, die seinen tragischen Untergang zur gerechten und nothwendigen Folge haben. Das Ziel der Action ist die Motivirung dieses tragischen Untergan-

ges und die Verklärung des Helden in ihm und durch ihn. Die Hauptmomente derselben: Hamlet's Benehmen nach der Entdeckung des Verbrechens, um das sich Alles dreht, das Schauspiel im Schauspiele mit seinen nächsten Folgen, Polonius' und Opheliens Tod, Laertes' Rückkehr und sein stürmisches Handeln, der Untergang von Rosenkranz und Güldenstern und endlich die Entfaltung der Katastrophe, habe ich indeß bereits in ihrer Bedeutung nachzuweisen gesucht; ich habe wenigstens bereits angedeutet, wie sie in dem Ziele und Zwecke der ganzen Darstellung, in den gegebenen Charakteren und Verhältnissen ihre innere Nothwendigkeit haben. In dieser Nothwendigkeit des Verlaufs der dramatischen Entwickelung, die m. E. in jeder Wendung der Action, in allen Charakteren, in allen Theilen des Ganzen sich abspiegelt, besteht hier wiederum die Schönheit und Vollendung der Composition; und ich trage kein Bedenken, die so höchst verschlungene und vielgegliederte Tragödie, die wegen angeblich mangelhafter Composition häufig genug angegriffen worden ist, auch in dieser Hinsicht den besten Werken des großen Dichters an die Seite zu setzen. Nur einige einzelne Punkte mögen noch einer näheren Betrachtung unterworfen werden.

Zunächst bedarf es nach den obigen Erörterungen wohl kaum noch der Vertheidigung Shakspeare's gegen die Vorwürfe, die ihm (selbst von Goethe) gemacht worden sind, weil er in den letzten Acten den Gang der Handlung durch Hamlet's Reise nach England, seine Abentheuer auf der See, seine Wiederkehr u. s. w. unnütz verwickele und verschleppe. Es ist wahr, die äußere Composition, die Uebersichtlichkeit des Stoffes, die Schnelligkeit des Fortschritts der Handlung, die Klarheit der Entwickelung und die Gewißheit über ihr letztes Ziel wird dadurch beeinträchtigt; und wenn man dieß für einen Mangel er-

klärt hätte, so hätte man vom Standpunkt der ästhetischen Regelrechtigkeit Recht gehabt. Aber die äußere Regelrechtigkeit trifft nicht immer mit den höchsten Zwecken der Kunst in Eins zusammen, ihr Gesetz wird oft von höheren Gesetzen derogirt. Diese fordern, daß die äußere Composition überall nach dem inneren Principe und Zwecke des Ganzen sich richte; sie darf daher den Schein einer Unvollkommenheit nicht scheuen, wenn dieselbe dem Ausdrucke und der Verwirklichung der Grundidee des Ganzen dient: denn eben damit wird der anscheinende Fehler zu einem Vorzuge. Und daß, von diesem Gesichtspunkte angesehen, jene Abschweifungen von der geraden Linie wohlbegründet erscheinen, kann man nicht verkennen, wenn man bedenkt, daß es ja eben darauf ankam, zu zeigen, wie die selbstgemachten Gedanken, Hoffnungen, Pläne der Menschen nicht nur wegen ihrer eignen Kurzsichtigkeit das Ziel verfehlen, sondern ihre grundlosen Voraussetzungen mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit der eben so grundlose Zufall kreuzt und stört. Es mußte hier eine große Fülle verwickelter Verhältnisse und Ereignisse ausgebreitet werden, weil nur in einer solchen Verwirrung die Ohnmacht des menschlichen Geistes, bloß nach subjectivem Ermessen, nach Trieb und Neigung das Leben zu gestalten, sich offenbaren kann; der Zuschauer selbst sollte davon ergriffen, betäubt, verwirrt werden, damit er unmittelbar an sich selbst der gleichen Schwäche und Unsicherheit inne werde. Aus demselben Grunde, und nicht etwa bloß um eines theatralischen Effects willen, führte Shakspeare die Geistererscheinung ein, theils um das geheime Verbrechen mit Einem Schlage an's Licht zu bringen, theils um den stärksten Antrieb zur That, den es für Hamlet geben konnte, in der ergreifendsten Weise herauszustellen, und so den Conflict zwischen den gegebenen Verhältnissen und Hamlet's Charakter zu schärfen. Aus gleichem Grunde

endlich stellt er Thorheit, Narrheit und Wahnwitz so dicht und unmittelbar neben den schärfsten Verstand, den bewundernswürdigsten Geistesreichthum und die tiefsinnigste Reflexion. Während Opheliens Geisteskrankheit und Hamlet's Geisteserschütterung das Schreckliche und Vernichtende, zeigt die wurmstichige Weisheit des alten Polonius, die im Grunde nur verhüllte Narrheit ist, mehr das Thörichte und Verkehrte, das in jenem vergeblichen Ringen nach vollkommener Herrschaft des Gedankens über die Dinge und Ereignisse liegt. Noch mehr fast tritt dieß in der Todtengräberscene hervor: sie demonstrirt die Ohnmacht jenes Strebens und die in ihm liegende Anmaßung gleichsam ad oculos, indem sie darauf hinweist, wie der grübelnde, gedankenstolze Geist des Menschen, der so frei und kühn das ganze Leben tragen will, es nicht einmal vor dem Zahne der kleinen geschäftigen Würmer zu schützen vermag, während das Räthselrathen der beiden kecken Burschen mit ihrem derben Humor die schwere Mühe und Arbeit parodirt, welcher der Geist sich unterzieht, um sich auf jene schwindelnde Höhe hinaufzuschwingen, auf der er sich doch nicht halten kann. Und wie bedeutungsvoll schließt sich hieran das Zusammentreffen Hamlet's mit Laertes im Grabe Opheliens an, wie bedeutungsvoll fällt Hamlet von seiner philosophischen Höhe, aus seinen tiefsinnigen Reflexionen so unmittelbar herab in leidenschaftliche Hitze und Unbesonnenheit! Meines Erachtens hat daher auch diese Scene ihre volle poetische Berechtigung, und ist keineswegs störend oder überflüssig.

Eben so ungerecht endlich ist man gegen den Schluß gewesen. Die Motive der so plötzlichen und unerwarteten, mehr durch den Zufall als durch die angelegte Intrigue herbeigeführten Auflösung des verwickelten Knotens glaube ich bereits nachgewiesen zu haben. Außerdem aber hat man auch an dem Auf-

treten des Fortinbras, obwohl es gleich im ersten Acte vorbereitet wird, Anstoß genommen und darin nur einen rein äußerlichen, willkührlichen und bedeutungslosen Zierrath erblickt, bloß angeheftet, um das Ganze mit effectvollem Pompe zu schließen. Allein abgesehen davon, daß, wie bemerkt, Fortinbras das ergänzende Seitenstück zu Horatio bildet und beide in ihrer Sinnes- und Handlungsweise den erforderlichen organischen Gegensatz zu Hamlet und den übrigen handelnden Personen repräsentiren, liebt es Shakspeare mit Recht, seine erschütternden Tragödien zu schließen mit der Aussicht in eine neue, bessere Zukunft, die aus Leiden, Verderben und Tod aufzublühen beginnt. So im Romeo, Lear, Macbeth; so auch hier. Es ist die erhebende, versöhnende Macht des Tragischen, die nicht nur in der Läuterung und Verklärung der tragischen Charaktere sich offenbart, sondern auch in dem Segen und Frieden, der aus Sturm und Ungewitter für die Ueberlebenden und die kommenden Geschlechter hervorquillt. Nachdem Hamlet so lange gekämpft und gerungen hat, bis er, seinem hohen Streben entsagend, endlich einsieht,

> Daß eine Gottheit unsere Zwecke formt,
> Wie wir sie auch entwerfen, — —

nachdem er damit jene innere Nothwendigkeit im Gange der Weltbegebenheiten, der er sich zu entziehen suchte, anerkannt hat, nun endlich „in Bereitschaft fahren zu lassen, was er doch nicht besitzt", nachdem sein Gemüth beruhigt, die Verstörung seines Geistes gehoben, die stürmische Heftigkeit seines Temperaments überwunden ist, d. h. nachdem jener Widerspruch, von dem die Action ausging, zunächst nach der inneren Seite hin im Geiste und Charakter des Helden gelöst ist; nachdem sodann durch den gewaltsamen Tod des verbrecherischen Königpaars auch nach der äußern Seite hin die Lösung erfolgt, und das dem

Helden auferlegte Rächeramt mehr durch die im Zufall waltende Hand der Vorsehung als durch Hamlet's freie Thätigkeit vollzogen ist, d. h. nachdem die furchtbare That, um die es sich handelte, in derjenigen Form, die allein ihrem Inhalte vollkommen entspricht, endlich gethan ist; — da stirbt Hamlet in stiller Sehnsucht nach einem bessern Daseyn, nicht nur — wie seine letzten Worte an Horatio andeuten — mit der festen Zuversicht auf des Himmels Frieden, sondern auch mit der Gewißheit, daß sein geliebtes Dänemark einer schöneren Zeit entgegengehe. Das versöhnende, erhebende Element des Tragischen liegt hier zwar vorzugsweise in dieser Läuterung, dieser Verklärung des Helden, die in Hamlet's freiwilliger, auf ächt sittlichen Motiven ruhender Resignation und Selbstverleugnung sich abspiegelt. Eben darum aber durfte die Aussicht auf eine bessere Zukunft des ganzen Landes, deren Träger der junge Fortinbras ist und die aus dem Untergange des alten Königshauses hervorblüht, nicht fehlen, wenn nicht der Untergang desselben und insbesondere der Tod seines letzten, edlen, durch ein tragisches Geschick dahingerafften Sprößlings eine störende, dissonirende Empfindung in uns zurücklassen sollte. —

Ich habe den hinreißenden Climax, in welchem diese fünf Tragödien nach einander aufsteigen, und die wesentlichen Grundlagen und Bildungsstufen des Lebens in die tragische Weltanschauung hineinziehen, nicht durch trockene, historisch- und philologisch-kritische Erörterungen stören wollen. Darum mögen hier am Schlusse die wenigen Bemerkungen, die ich über die Zeit und die Art der Entstehung derselben zu machen habe, in Eins zusammengefaßt werden. Romeo und Julia und Othello sind unter ihnen das älteste und das jüngste Werk, wie bisher

allgemein angenommen worden. Von Romeo und Julia sind zwei sehr alte Ausgaben vorhanden, die erste von 1597, die zweite von 1599; jene ist vermuthlich aus einer stenographischen, nur während der Aufführung genommenen Nachschrift hervorgegangen, letztere fast in jeder Scene vermehrt, verbessert nicht nur die Fehler und Auslassungen der ersten, sondern beruht wahrscheinlich zugleich auf einer nochmaligen Ueberarbeitung der ganzen Dichtung durch den Dichter selbst. Während das Stück nach der ersten Ausgabe in Sprache und Versbau, Farbe und Haltung, noch Etwas von der jugendlichen Unbehülflichkeit und dem Mangel an Fähigkeit, die ganze Fülle des innern Lebens in entsprechender Breite des Worts und der That zu entfalten, an sich hat und daher weit kürzer und gedrängter ist (wie auch Titus Andronicus und Heinrich VI. 2. u. 3. Thl.), erscheint es in der zweiten bereits ganz in der Ausdehnung, Durchbildung und Vollendung, wie in der Folioausgabe von 1623, welche mit geringen Abweichungen die spätere Quartausgabe von 1609 wieder abdruckt. Sieht man auf jene Ausgabe, so dürfte Tyrwhitte's Vermuthung, daß die Worte der Amme (Act I, Sc. 3): „Eilf Jahr' ist's her, seit wir's Erdbeben hatten", sich ursprünglich auf das im Jahre 1580 in England bemerkte Erdbeben bezogen, keineswegs so ganz grundlos seyn, als Malone zuerst meinte. Denn wenn er, dem Drake nachspricht, in jener Stelle der Amme einen Rechnungsfehler nachweisen will, so vergißt er, daß nicht alle Kinder nothwendig nach dem ersten Jahre entwöhnt werden müssen, daß es im Gegentheil in älteren Zeiten Sitte war, sie zwei Jahre und länger mit Muttermilch zu nähren, was hier um so mehr anzunehmen ist, da die Amme ausdrücklich sagt, daß Julie nicht bloß stehen, sondern bereits laufen und sprechen konnte. In der That hindert nichts, das Stück, wie es die Ausgabe von 1597 hat, seiner ersten Ent-

stehung nach um 1592, also ziemlich bald nach Heinrich VI., den beiden Edelleuten von Verona und der Liebe verlorene Müh', zu setzen. Dafür sprechen nicht nur die vielen gereimten Stellen, — die ganze Scene zwischen Pater Lorenzo und Romeo bewegt sich in Reimen, — sondern namentlich die häufigen überschlagenden Reime, die in den späteren Stücken Shakspeare's nicht leicht mehr vorkommen. Der Versbau ist ebenso sorgsam correct gehalten wie in den Dramen seines Jugendalters. Auch zeigt die Sprache noch ein überwiegend lyrisches Gepräge und erinnert vielfach an Venus und Adonis; sie ist reich an jenen s. g. Concetti, welche Lilly nach italienischen Mustern eingeführt hatte; und trotz der späteren Ueberarbeitung, sind noch so manche Verse stehen geblieben, in denen der Ausdruck des Pathetischen in das schwülstig Dunkle sich verliert und die Bilder an die oft gezwungenen Gleichnisse und gesuchten Pointen in Shakspeare's Jugendwerken erinnern. Diese Erwägungen machen es m. E. wahrscheinlich, daß Romeo und Julia früher als Richard II. und König Johann entstanden, und also nicht erst 1596, wie Collier und Dyce mit Malone annehmen, verfaßt sein dürfte. — Othello, wie uns das Stück jetzt vorliegt, wurde früher ziemlich allgemein zu den letzten Arbeiten des Dichters gerechnet; die meisten Kritiker setzten es in's J. 1612. Nun ist zwar das angeblich von Collier entdeckte Manuscript (über Zahlungen an die Schauspieler der Königin, New Particulars, p. 59), wonach Othello bereits im August 1602 zur Unterhaltung der Königin auf dem Landsitze Lord Ellesmere's von Burbage's Truppe aufgeführt worden, ohne Zweifel eine Fälschung (Ingleby, a. a. O. S. 261 f.). Allein nach einem neuerdings aufgefundenen Documente, einem Verzeichniß der bei Hofe im Jahre 1604 aufgeführten Dramen, wurde im Banquethause von Whitehall am 1ten November 1604 „ein Stück genannt der Mohr von Venedig" gegeben.

(Dyce, Sh.'s Works, I, p. 92). Der Dichter ist zwar nicht genannt, aber es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß es Shakspeare's Othello war. Vermuthlich also ist das Stück 1604 auf die Bühne gekommen, wurde indeß wahrscheinlich von Shakspeare später umgearbeitet und in die Form gebracht, in der wir es besitzen. Denn im Druck erschien es erst 1622, und nach den theilweise erhaltenen Rechnungen Lord Harrington's, des Schatzmeisters des Königs, wurde es im Mai 1613 zur Feier der Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz wiederum bei Hofe aufgeführt (Dyce a. O. S. 94). Daß es Shakspeare bei dieser Gelegenheit neu bearbeitet hat, ist an sich wahrscheinlich und wird fast zur Gewißheit erhoben durch den Umstand, daß sich (im dritten Act) eine deutliche Anspielung auf das zweite, die Creirung der Baronets betreffende Patent Jakob's vom 28ten Mai 1612 findet (Chalmers Suppl. Apol. p. 160. Drake II, 527 f.). Beide Tragödien beruhen übrigens ihrem Stoffe nach auf italienischen Novellen (Vgl. Echtermeyer, Henschel und Simrock: Quellen des Shakspeare &c. Berlin 1831), Romeo und Julie auf Bandello's Sfortunata morte di due infelicissimi Amanti (II, 9. Ausg. v. 1554), Othello auf Giraldi Cinthio's Hecatommithi (Dec. III, Nov. 7). Denn obwohl von Romeo und Julia schon vor 1562 ein Drama desselben Inhalts und Titels existirte, so ist es doch nicht wahrscheinlich, daß dieß Stück, das nie gedruckt worden und sicherlich längst von der Bühne verschwunden war, Shakspeare bekannt gewesen sey; und daß spätere Dramen denselben Stoff, der allerdings sehr beliebt gewesen zu seyn scheint, behandelt haben, ist bloße Vermuthung. Die erstere Novelle konnte Shakspeare entweder aus der Bearbeitung in Paynter's Palace of Pleasure oder aus Arthur Brooke's „Tragicall Historye of Romeus and Juliet", einem erzählenden Gedichte, das

nicht ohne Verdienst ist und bereits 1562 im Druck erschienen war, kennen. Collier hat beide in seiner Shakspeare's Library, a Collection of Romances, Novels etc. (Vol. II) abdrucken lassen. Eine genaue Vergleichung ergiebt, daß Shakspeare, wenn er auch Paynter's Uebersetzung kannte, doch vorzugsweise der poetischeren Darstellung Brooke's gefolgt ist. — Von Cinthio's Novelle (bei Collier a. a. O. im Original abgedruckt) ist dagegen aus Shakspeare's Zeit keine englische Uebertragung bekannt, und daß er sie aus der französischen des Gabriel Chapuys soll kennen gelernt haben, beruht auf der bloßen Voraussetzung, daß er der italienischen Sprache nicht mächtig gewesen sey. Beide Dramen stimmen im Wesentlichen mit ihren Quellen überein; jede einzelne Abweichung aber ist ein poetischer Vorzug, wie sich der Leser leicht selbst überzeugen kann. Im Othello z. B. ist der ergreifende Schluß des Ganzen durchaus Shakspeare's Werk; die Novelle verläuft sich matt im Sande. Eben so sind die so wohlgetroffenen, lebensvollen Charaktere dort des Mercutio, Paris und der Amme, hier Rodrigo's, Cassio's und Emiliens von Shakspeare's eigner Erfindung; bei Bandello und Cinthio finden sich statt ihrer bloße Namen. Daß der Geist, den er dem geborgten Stoffe einzuhauchen gewußt, auch hier durchaus sein Geist ist, daß er auch die Hauptfiguren erst zu wahrhaft poetischen Charakteren erhoben hat, versteht sich von selbst.

Weit mächtiger noch zeigt sich Shakspeare's belebende und begeistigende Kraft im Hamlet. Hier gewährt die Sage von Amleth, deren nachweislich älteste Quelle des Saxo Grammaticus dänische Geschichten sind, kaum ein dürftiges Gerippe, das zwar in Belleforest's tragischen Erzählungen und deren englischer Bearbeitung (in der alten Novelle The Hystorie of Hamblett bei Collier a. a. O. I, 131 ff.), etwas gelenkiger erscheint

doch aber im Vergleich zu unserm Hamlet ein farb- und lebloses Gerippe bleibt. Ob Shakspeare aus dieser Novelle oder aus dem alten, schon vor 1587 bekannten Schauspiele desselben Namens geschöpft habe, läßt sich nicht ermitteln, da dieß alte Stück verloren gegangen.*) Wahrscheinlich indeß war letzteres die nächste Quelle zu unserm Hamlet, indem Shakspeare vermuthlich durch die Wiederaufwärmung desselben (seit 1594) auf den Stoff aufmerksam geworden war. Daß er erst nach 1597 an die Bearbeitung gegangen, ist mit Sicherheit anzunehmen, da, wie bemerkt, Meres des Hamlet nicht erwähnt. In den Verlagsregistern findet er sich erst zum Jahre 1602 eingetragen. Von

*) Th. Nash erwähnt desselben in der „Epistel an die Gentlemen Students der beiden Universitäten", die Greene's „Arcadia" (Menaphon) als eine Art Vorwort vorgedruckt war, und in welcher der Verfasser des Stücks als „der englische Seneca", der in Wahrheit ein unwissender Jurist sey, verspottet wird. Es ist ziemlich gleichgültig, ob diese Epistel, wie Farmer und Knight meinen, erst 1589 oder, wie Dyce behauptet, schon 1587 erschienen ist. Auf keinen Fall kann das alte Stück, von dem sie spricht, von Shakspeare herrühren, etwa als erster, später umgearbeiteter Entwurf seines Hamlet, wie Knight, Elze u. A. annehmen. Dem widersprechen zunächst die Andeutungen, die Nash über die Person des Verfassers giebt. Außerdem aber müßte dann auch der nach Henslowe's Diary 1594 aufgeführte und der von Th. Lodge in seinem „Wit's Miserie" 1596 erwähnte Hamlet der Shakspearesche seyn. Dem aber widersprechen, wie schon bemerkt, wiederum Lodge's Worte, wenn er von einem der Teufel, die er vorführt, sagt: „er sehe so bleich aus wie die Maske des Geistes, der auf dem Theater so jämmerlich schreie „Hamlet, revenge". Denn bei Shakspeare kommt in der ganzen Rede des Geistes dieser Ausruf gar nicht vor. Auch das Wort revenge findet sich in Allem, was der Geist sagt, nur zweimal (in der ältern Ausgabe von 1603 sogar nur einmal), und zwar nicht als mahnender Ruf, sondern im Eingang seiner Erzählung, also nicht „geschrieen", sondern im Fluß der Rede ruhig gesprochen. Endlich wäre es doch sehr auffallend, wenn Shakspeare's Hamlet vor 1598 existirt hätte, daß ihn Meres in seinem oftcitirten Werke unter den 12 Stücken, die er von S. anführt, nicht erwähnt, obwohl er doch der offenbaren Jugendarbeit, des Titus Andronicus, gedenkt.

1603 datirt die älteste, erst in neuerer Zeit bekannt gewordene Ausgabe, vermuthlich indeß ebenfalls nur eine s. g. piratical edition.*) In der zweiten Quartausgabe von 1604, die bis dahin für die älteste galt, erscheint es, wie der Titel selbst erklärt, fast um die Hälfte verlängert, und diese neue Bearbeitung hat die Folioausgabe von 1623 zum Grunde gelegt, und nur hier und da verkürzt und dafür einzelne Zusätze, die dort fehlen, aber in dem Drucke von 1603, wenn auch entstellt, sich finden, aufgenommen.**) Merkwürdiger Weise fehlen in der Ausgabe von 1603 vornehmlich diejenigen Stellen, in denen Hamlet's nachdenkliches, über die Räthsel des menschlichen Daseyns grübelndes Wesen hervortritt. Durch Hinzufügung derselben mochte vorzugsweise die neue Bearbeitung so bedeutend an Umfang gewachsen seyn. Vielleicht war es das Studium der 1603 in englischer Uebersetzung erschienenen Essais Montaigne's, das den Dichter zu der Umarbeitung des Stücks und zur stärkeren Hervorhebung jenes so bezeichnenden Zuges in Hamlet's Charakter veranlaßt hatte: ein Exemplar dieser Uebersetzung war, wie wir wissen, im Besitz Shakspeare's, und Montaigne's skeptische Betrachtungen, die überall dasselbe unbefriedigte Grübeln verrathen, mochten seinen Geist in einen ähnlichen Zustand versetzen oder boten ihm doch ein reiches Material zu jenen weiteren Ausführungen, die auch vom dramatischen Standpunkt aus sich empfahlen, weil sie den Charakter des Helden vertiefen, sein

---

*) Gleichwohl kann es keinem Zweifel unterliegen, daß diese Ausgabe das Stück, obwohl (wie Delius, Sh.'s Werke I, S. III zeigt) jämmerlich entstellt, in einem älteren, unvollkommeneren Zustande wiedergiebt, daß es S. also umgearbeitet hat. Dieß ergiebt eine nähere Betrachtung desselben zur Evidenz, wie Ch. Knight (a. a. O. p. 63 ff.) dargethan hat.

**) Die Bemerkung auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1604: „Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according

Benehmen stärker motiviren und ihn zugleich von seiner Umgebung schärfer abscheiden. Ich bin daher geneigt, anzunehmen, daß die erste Erscheinung des Stücks zwischen 1598 und 1600 fallen dürfte, daß es dagegen in seiner jetzigen Gestalt aus dem Jahre 1603 herrühre.*) —

Von König Lear existiren außer der Folioausgabe zwei ältere Quartausgaben von demselben Buchhändler in demselben Jahre 1608 herausgegeben. Die eine ist weit correcter gedruckt als die andre und enthält bedeutende Abweichungen (Cambridge Edition of Sh.'s Works, T. VIII, p. XII f.). Ohne Zweifel veranlaßte die starke Nachfrage den Verleger zur Veranstaltung eines zweiten besseren Abdrucks. In den Verlagsregistern ist das Stück unter dem 26sten Novbr. 1607 eingetragen mit der (auf dem Titelblatt der beiden Ausgaben wiederholten) Bemerkung, daß es am letzten Weihnachtsfest vor dem Könige zu Whitehall gespielt worden sey. Es war also schon zu Ende 1606 vorhanden. Daß es erst nach Elisabeth's Tode und wahrscheinlich nach der Proclamation Jakob's I. vom Oktober 1604 (über seinen Regierungsantritt) erschienen sey, läßt sich schon aus einer

---

to the true and perfect coppie", beweist m. E. klar, daß das Stück erst kurz vorher um fast die Hälfte erweitert worden war. Denn das newly gehört offenbar nicht nur zu imprinted, sondern auch zu enlarged, und die Worte as it was können doch unmöglich auf die gestohlene Ausgabe von 1603 gehen und besagen wollen: das Stück sey um fast noch einmal so viel erweitert als es in dieser Ausgabe erscheine.

*) Dafür sprechen auch die Beziehungen auf die Lebensumstände und Familienverhältnisse König Jakob's, die sich nach den Erörterungen von K. Silberschlag (Prutz's Museum, 1859, I, 504 ff. 808 f., 1860, I, 132 ff.) und von Joh. Müller (Die politischen Anspielungen in S.'s Hamlet, Berlin 1864. Vergl. Court and Society, from Elizabeth to Anne. Edited by the Duke of Manchester, Lond. 1863) unzweifelhaft in Hamlet finden, — obwohl sie nach meiner Ueberzeugung weder auf die Motive des Dichters noch auf die Ausführung seines Werks von erheblichem Einfluß waren, und daher auch zum Verständniß desselben nichts beitragen können.

Anspielung auf die Vereinigung von Schottland und England zu Einem Reiche unter dem Namen Britannien schließen (Chalmer's Supplm. Apol. p. 417 f.); außerdem aber sind mehrere Namen von Teufeln und Dämonen, die Edgar nennt, nachweislich aus Harsnet's 1603 erschienenem Discovery of Popish Impostors entlehnt (Collier's Shakespeare, VII, 353). Die Tragödie ist also jedenfalls erst nach 1603, vermuthlich erst nach der Bekanntmachung der erwähnten Proclamation Jakob's entstanden. Da aber jener Vermerk in den Verlagsregistern und auf den beiden alten Quartausgaben so ausdrücklich die Aufführung derselben vor dem König hervorhebt, ohne, wie gewöhnlich, der häufigen Wiederholung des Stücks (als Zeichens des Beifalls) zu erwähnen, so bezeichnet jene Darstellung bei Hofe wahrscheinlich das erste, durch besonders großen Applaus ausgezeichnete Erscheinen desselben. Dazu kommt, daß sich das viel ältere Stück The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters etc. (wieder abgedruckt in den Six Old Plays, upon which Sh. founded etc. II, 389 ff.), in den Büchern der Stationers unter dem 8ten Mai 1605 eingetragen findet mit der Bemerkung: „wie es kürzlich aufgeführt ward", — d. h. nach längerer Ruhe neu einstudirt worden war. Diese Darstellung und der Beifall, den das Stück trotz seiner großen Mängel gefunden haben mochte (wie seine Veröffentlichung durch den Druck vermuthen läßt), dürfte Shakspeare auf den dramatischen Werth des Stoffs aufmerksam gemacht und zur Abfassung seines Lear veranlaßt haben. Da mit diesen äußeren Indicien die inneren Zeugnisse, Charakter, Composition, Versbau und Sprache übereinstimmen, so ist das Stück vermuthlich zu Anfang oder um die Mitte des Jahres 1606 fertig geworden. Die Sage von König Leir, der im Jahre der Welt 3105 über England geherrscht haben soll, findet sich in Holinshed's

und dessen Vorgängers Galfred's von Monmouth Chronik im Chronistenstyl erzählt; erst neuerdings hat man eine noch ältere Quelle in einem Walliser Manuscript, das den Titel: Chronikle of the Kings führt, gefunden; sie stimmt indeß im Wesentlichen mit Holinshed's Darstellung überein. Das ältere Stück schließt sich ziemlich genau an letztere an, während unsere Tragödie bedeutend abweicht, so daß hier, wie im Hamlet, der Stoff durch das ganz veränderte Gepräge, das er erhalten hat, auf den ersten Blick wie ein ganz anderer erscheint. Auch ist er um mehr als die Hälfte erweitert durch die Verflechtung mit der Geschichte Gloster's und seiner Söhne, von welcher die Sage wie der alte König Leir nichts weiß, und zu der Shakspeare den Stoff, doch ebenfalls nur in den ersten rohen Grundzügen, wahrscheinlich aus einer Episode in Sidney's Arcadia (bei Collier: Shakspeare's Library Vol. II) entlehnte. Es ist bewundernswürdig und vertritt durchaus die Stelle einer neuen Schöpfung, was Shakspeare aus so dürrem Material herausgearbeitet hat, noch bewundernswürdiger, mit welcher Kunst er beide Stoffe harmonisch zu verweben, und der alten Sage wie der modernen Novelle den Einen tiefpoetischen Sinn und Geist einzuhauchen gewußt hat. Die Charaktere Kent's und des Narren, wie im Grunde genommen aller Personen, sind außerdem ganz sein Eigenthum. —

Beim Macbeth dagegen hatte ihm die Sage, die hier auf halb historischem Boden fußt, besser vorgearbeitet. Macbeth's Geschichte, die um die Mitte des 11ten Jahrhunderts spielt, trägt schon, wie sie Holinshed's Chronik erzählt (s. Collier a. a. O.), im Wesentlichen alle die tragischen Motive in sich, die Shakspeare in seinem Trauerspiele entfaltet. Auch am Verlaufe der Begebenheiten hat er wenig geändert, fast nur zusammengedrängt, was in der Erzählung undramatisch auseinanderfällt;

sämmtliche Charaktere finden sich bei Holinshed ebenfalls wenigstens in Umrissen vorgezeichnet, sogar die Hexen und ihre Prophezeihungen fehlen nicht. Und dennoch braucht man nur die Darstellung Holinshed's und das Drama unmittelbar zusammenzuhalten, um zu erkennen, welch' mächtiger Genius dazu gehörte, um aus diesem Stoffe diese Dichtung zu bilden: je weniger an den äußern Thatsachen, der Lage der Dinge, den Verhältnissen und Beziehungen der handelnden Personen geändert ist, desto bewundernswürdiger erscheint die Kunst und die dichterische Kraft, mit welcher der gegebene Stoff vertieft, poetisch belebt und harmonisch gegliedert worden; auch der Charakter des Helden, obwohl nur in wenigen Zügen verändert, erscheint doch dadurch erst zu einem wahrhaft tragischen Charakter umgebildet (Vgl. Hiecke: Shakspeare's Macbeth S. 98). — Daß das Stück erst unter Jakob's Regierung verfaßt wurde, zeigt schon die Vorführung der Könige aus Banquo's Stamme, unter denen Jakob selber als der Träger einer dreifachen Krone mit figurirt. Außerdem wich Shakspeare unstreitig aus Rücksicht für seinen Gönner darin von der geschichtlichen Ueberlieferung ab, daß er Banquo ohne Mitwissen an der Ermordung Duncan's erscheinen läßt; auch diese kleine Höflichkeit ist indeß zugleich ein poetischer Vorzug, da durch Banquo's Mitschuld das Gewicht des tragischen Pathos von Macbeth zum Theil auf ihn übertragen und dadurch geschwächt worden seyn würde. Jakob's Abstammung von Banquo wird in den Zusätzen zu Warner's Albion's England, die 1606 zuerst im Druck erschienen, besonders hervorgehoben, und dürfte wohl erst seitdem allgemein bekannt geworden seyn. Malone (Chronolog. order etc. in Reed's Shaksp. II, 337 f.) setzte daher mit Zustimmung Chalmers', Drake's und der besten englischen Kritiker unser Drama um 1606. Daß es nicht früher entstanden, scheint mir nach

Charakter, Sprache und Composition so gut wie gewiß. Eher möchte ich glauben, daß es einige Jahre später erschienen sey, und dafür spricht die Bemerkung in einem neuerdings von Collier entdeckten handschriftlichen Tagebuche eines Dr. Simon Forman, der über eine Aufführung des Macbeth am 20sten April 1610 berichtet und andeutet, daß das Stück eben erst erschienen, ihm wenigstens noch unbekannt gewesen (Collier: New Particulars etc. p. 23). Es eröffnete also wahrscheinlich den Cyklus der Sommervorstellungen jenes Jahrs, und dazu erwählte man gern ein neues Stück. Man hat zwar dagegen eingewendet, daß die Anspielung auf die Vereinigung der drei Königreiche unter Jakob's Scepter das Erscheinen des Stücks bald nach der Thronbesteigung Jakob's wahrscheinlich mache; ich sehe aber meinerseits nicht ein, warum diese Courtoisie ihren Sinn verlieren sollte, wenn sie erst 1610 statt 1609 dem Könige dargebracht wäre. Gedruckt ward die Tragödie erst in der Folio-Ausgabe von 1623, — ein Umstand, der ebenfalls für die spätere Entstehung derselben spricht.

6. Titus Andronicus. Timon von Athen.

Ich fasse diese beiden Trauerspiele aus mehreren Gründen zusammen, besonders aber einer gewissen innern Verwandtschaft wegen und weil sie der Zeit nach höchst wahrscheinlich den Anfangs- und Endpunkt der Thätigkeit Shakspeare's im Gebiet des Tragischen bilden. Beide gegen einander gehalten, werfen ein eigenthümliches Licht auf das Wesen von Shakspeare's tragischer Poesie, wie auf die in der Mitte stehenden Trauerspiele.

Titus Andronicus, ein beliebtes Volksstück, das nach einer Bemerkung B. Jonson's in seinem Bartholomew Fair (1604) bereits seit 25—30 Jahren auf der Bühne war und

also 1587—88 entstanden seyn muß, wird von Meres, der nicht nur mit der dramatischen Kunst und Literatur der Zeit, sondern, wie es scheint, auch mit Shakspeare selbst persönlich bekannt war, unter den zwölf Dramen angeführt, die er in seiner oft erwähnten Schrift von 1598 rühmend hervorhebt. Auch findet sich das Stück in der ersten Folioausgabe abgedruckt, die Heminge und Condell, ebenfalls Freunde Shakspeare's und Mitvorsteher des Globus, besorgt haben. Gegen historische Zeugnisse von solchem Gewicht kann keine Kritik aufkommen, geschweige denn die oft kleinliche und von einem falschen Geschmack befangene der älteren Engländer, die an der Aechtheit des Stücks zweifelten, weil es nach ihrem Urtheile Shakspeare's unwürdig sey; ferner weil viele (nach Malone's Zählung 20) Stellen Anspielungen und Bilder aus der antiken Mythologie und Geschichte, ja sogar lateinische Verse enthalten; weil keine einzige humoristische Scene darin vorkomme; weil die Verse ohne den Shakspeare'schen Gebrauch der zweisylbigen Schlußwörter in unveränderlicher Gleichmäßigkeit dahinfließen; endlich weil das Stück ohne den Namen des Dichters unter dem 6ten Februar 1594 in den Stationers-Registern eingetragen und gleichermaßen anonym in zwei älteren Ausgaben bei Lebzeiten des Dichters (1594 und 1611) gedruckt worden sey (Reed's Shaksp. XXI, 138. 140 f.). Der letztere Grund, der in unsern Zeiten der stärkste wäre, ist für Shakspeare's Zeit gerade der schwächste. Denn als das Stück zuerst auf der Bühne erschien, wurde nach damaliger Sitte und damaliger Schätzung solcher Productionen der Name des Dichters unstreitig gar nicht genannt, und mochte daher auch noch 1594 dem Buchhändler, der es sicherlich ohne Wissen und Willen des Verfassers zu ediren unternommen, unbekannt seyn oder die Beisetzung desselben doch ganz überflüssig erscheinen, sofern das Stück nun einmal schon

lange sein Publicum hatte und Namensautoritäten gar nichts galten. Findet sich doch auch auf den oben erwähnten drei Ausgaben von Romeo und Julia so wie auf mehreren andern Quartausgaben (z. B. auf den drei alten Editionen von Heinrich V, auf der von Richard II aus 1597, Heinrich IV aus 1598) Shakspeare's Name nicht genannt. Die Ausgabe von 1611 ist ohnehin höchst wahrscheinlich nur ein neuer Abdruck der älteren, verlorengegangenen von 1594. Jene angeblich unshakspeare'schen Eigenschaften aber in Sprache, Versbau ꝛc. sind theils gar nicht so unshakspeare'sch wie man meint, — denn in den anerkannt ältesten Stücken, den Jugendarbeiten Shakspeare's finden wir dieselbe Regelrechtigkeit des Versbaus, dieselbe Monotonie des Tonfalls und Rhythmus wie im Titus Andronicus, — theils werden sie vollkommen erklärlich, sobald man bedenkt, daß der junge Shakspeare, als er nach London kam, von dramatischer Kunst und Poesie nichts weiter wußte, als was er durch einzelne Aufführungen der Stratford besuchenden Schauspielertruppen kennen gelernt haben mochte, daß er also bei seinen ersten poetischen Versuchen kaum anders konnte als an das Muster der älteren berühmten Meister, hier namentlich Kyd's und Marlowe's, bei denen sich alle jene Eigenheiten reichlich wiederfinden, sich anzuschließen. Es wäre im Gegentheil eben so sehr zu verwundern, wenn er dieß nicht gethan hätte, wie wenn seine ersten Versuche sogleich vollkommene Meisterwerke gewesen wären. Das ist Titus Andronicus allerdings nicht. Es ist im Gegentheil eben nicht schwer, die großen Mängel des Stücks zu erkennen. Die dargestellten Thaten und Schicksale sind so gräßlich, so empörend, daß sie nur Schauder und Abscheu erregen können, ja darin überbietet es noch die bekannten Wuth- und Kraftstücke Marlowe's in demselben Maaße, als es an tragischer Kraft und sittlichem Ernste über ihnen steht.

Schandthaten sind auf Schandthaten gehäuft, und lösen in bewundernswürdiger Steigerung sich ab; wenn man glaubt, den Gipfel unnatürlicher Grausamkeit und Bosheit erreicht zu haben, zeigt uns plötzlich die nächste Scene eine noch höhere Spitze. Die Charaktere sind nur in dicken Strichen und grellen Farben skizzirt; ja ein Charakter wie der Mohr Aaron ist vielleicht, ich fürchte indeß, nur vielleicht unwahr, weil er kein Mensch, sondern ein Teufel zu seyn scheint. Freilich ist die Natur des menschlich Bösen am schwersten zu verstehen und am leichtesten zu verzeichnen. Die Entwickelung der Action eilt, wenn auch nicht eigentlich unbesonnen, doch in starken Schritten ohne tiefere Motivirung vorwärts. Die Composition endlich rundet sich nicht recht ab, obwohl die große Fülle der Handlungen und Begebenheiten nicht ohne Kunst zusammengeordnet und in eine glückliche Uebersichtlichkeit gebracht ist. —

Das sind freilich bedeutende Mängel. Erinnert man sich aber an jene wilden Trauerspiele des seiner Zeit so hoch gefeierten Marlowe und an andere Lieblingsstücke des englischen Publicums, wie die Spanische Tragödie, Soliman und Perseda rc., so wird man es sehr natürlich finden, daß der reiche Dichtergenius Shakspeare's in übersprudelnder Jugendkraft gerade auf solche Abwege gerieth. Seine Kunstschule war ja vornehmlich nur seine eigne Kunstübung. Er mußte den damaligen Standpunkt der dramatischen Poesie, den er später weit hinter sich zurücklassen sollte, selbst erst durchschreiten; und daß er im Tragischen mehr den Fußtapfen Kyd's und Marlowe's als Greene's oder Peele's folgte, geschah ohne Zweifel aus demselben Grunde, aus welchem sich Goethe und Schiller nicht an Racine und Voltaire, sondern an Shakspeare, Pindar nicht an Simonides, sondern an Stesichoros anschloß. Daß er gleichwohl seine Vorbilder in ihrer eignen Manier weit überflügelt hat, daß also nicht ein

zweiter größerer, aber unbekannter Kyd oder Marlowe den Titus Andronicus verfaßt haben kann, wird der Kenner der älteren englischen Tragödien kaum bestreiten können, wenn er nicht bloß die Mängel, sondern auch die Vorzüge des Stücks näher in's Auge faßt. Man kann nicht sagen: Shakspeare habe hier das Tragische mit dem Gräßlichen verwechselt; er hat vielmehr nur dem Tragischen die niedere, einseitige und darum ihm nicht angemessene Form des Gräßlichen gegeben. Das Gräßliche ist an sich freilich nicht tragisch, aber es kann doch tragisch seyn, weil es eben seinen Begriff nur in der äußern Form des menschlichen Thuns und Leidens hat. Einen Menschen durch einen Dolchstoß tödten, ist nicht gräßlich, wohl aber ihn in der Folterkammer zu Tode quälen. Tragisch bleibt Titus Andronicus immer, sofern auch hier das menschlich Große und Edle an seiner eignen Schwäche oder der ihm anhaftenden Einseitigkeit untergeht. Denn daß der Held des Stücks nicht unverdient von seinem tragischen Schicksal übermannt wird, leuchtet ein, wenn man einerseits die ruhige Kaltblütigkeit betrachtet, mit der er Tamora's ältesten Sohn als Sühnopfer zur Schlachtbank führen läßt, — eine Grausamkeit, an der auch seine Söhne Theil nehmen; — andrerseits die leidenschaftliche Hitze, mit der er sein eignes Kind wegen einer verzeihlichen Widersetzlichkeit niederstößt, und zuletzt die furchtbare, unmenschliche Rache, die er an der freilich eben so unmenschlichen Königin nimmt. Auch der poetischen Gerechtigkeit ist in dem gleichmäßigen Untergange, der zuletzt alle Verbrecher ereilt, Genüge gethan. Endlich darf man nicht übersehen, daß die Basis, auf der das Ganze steht, jene Zeit der späteren römischen Kaiserherrschaft ist, die bekanntlich so reich an schauderhaften Unthaten aller Art war, daß die Geschichte der kühnsten Phantasie fast noch den Rang abläuft. Der Charakter dieser Zeit bildet so entschieden den Hintergrund

des Ganzen, daß es sich dadurch den historischen Dramen nähert, und daher auch nur aus dem Geiste jener Zeit betrachtet und erklärt werden darf. Dann aber wird man finden, daß sich das Tragische hier kaum anders darstellen ließ; und wenn das Gräßliche doch einmal historisch existirt, warum sollte das Tragische nicht auch einmal diese Form annehmen? Für zärtliche, schwachnervige Seelen ist die Tragödie in ihrer vollen Kraft und der ganzen Tiefe ihrer Bedeutung nun einmal nicht geschaffen. Es gehören starke Schultern dazu, um die hoch aufgehäufte Last des Tragischen im Leben der Menschheit zu tragen.

Nicht also darin liegt der Hauptmangel des Stücks. Wie viel Gräßliches zeigen uns allbewunderte griechische Tragödien, die Mythen von Atreus und Thyestes, Orest und Klytemnästra, Oedipus und seinem Hause, die Fundgruben der griechischen Tragiker? Oder ist nicht auch Gloster's Schicksal im Lear gräßlich, ergreift uns nicht auch im Macbeth und Othello zuweilen der Schauder des Gräßlichen? Im Einzelnen also ist es durchaus zulässig; der Fehler liegt nur darin, daß das, was seiner Natur nach nur ein Einzelnes, Besonderes, ausnahmsweise Wirkliches ist, hier als die allgemeine, alleinige Form des Tragischen erscheint. Die Dichtung selber, ihr Kern und ideeller Gehalt ruht eben nur in dieser Ausartung des Tragischen zum Gräßlichen, die freilich nothwendig eintritt, wenn im allgemeinen Verfall von Staat und Volk selbst der Gute und Edle, wie hier Titus, die nothwendigsten, heiligsten Bande der Natur aus Mangel an Klarheit des sittlichen Bewußtseyns, an Kraft und Selbstbeherrschung zerreißt, Mutter- und Vatergefühl mit Füßen tritt. Aus dieser That entspinnt sich das ganze furchtbare Gewebe der folgenden Greuelscenen: erst dadurch wird Tamora's Furiennatur, Aaron's Bestiennatur aufgereizt. Wenn das Böse von dem Guten selbst in die Schranken gerufen wird, dann

vernichtet es nicht nur sich selbst, sondern auch das Gute, das ja schon nicht mehr wahrhaft gut ist. Aus dieser Lebensansicht heraus ist das ganze Drama gedichtet; sie ist der organische Mittelpunkt, in den alle Radien zusammentreffen. Das Gräßliche, so gehäuft, so zum gewöhnlichen, natürlichen Elemente des Lebens geworden, bedarf aber einer genaueren, tiefergehenden Begründung. Es genügt nicht, einen allgemeinen Zustand des Verfalls ohne Weiteres vorauszusetzen, weil selbst in einem solchen Zustande das Gräßliche noch nicht nothwendig die allgemeine Form des Tragischen ist. Allein selbst dieser Fehler würde immer noch erträglich seyn; es fehlt doch wenigstens nicht alle Motivirung. Der eigentliche Hauptmangel besteht darin, daß es dem Tragischen hier an allem und jedem versöhnenden Elemente gebricht. Titus Andronicus stirbt, ohne nur einmal zur Besinnung, zum Gefühl seiner Schuld, zur Unterwerfung unter den Willen der Götter gekommen zu seyn, kurz ohne daß das Große und Schöne in ihm durch das tragische Pathos seine Läuterung und Verklärung gewonnen hat. Eben so seine jüngeren Söhne; ja selbst Lavinia, deren Charakter doch edle Weiblichkeit seyn soll, hält mit ruhiger Kälte das Becken, um das Blut der beiden Schlachtopfer aufzufangen, und fällt mitten in ihrer Beihülfe zu dem furchtbaren Mahle unter dem Dolche ihres eignen Vaters. Aaron, Tamora, Saturnin sterben, wie sie gelebt haben; und Lucius bezeichnet den Antritt seiner Herrscherwürde mit dem Befehle zu der unmenschlich grausamen Hinrichtung des Mohren. So endet das Ganze mit einer schreienden Dissonanz, welche die kurze, frostige Erklärung des neuen Herrschers:

„Dann ordnen wir mit Weisheit unsren Staat;
Gleich schlimmen Ausgang hemme Kraft und Rath.“

obwohl sie an Shakspeare's spätere Weise, seine Tragödien zu

schließen, erinnert, doch nur wenig mildert: wir sind nicht sicher, ob es nicht, wie es begonnen, so auch noch hinter dem gefallenen Vorhange fortgehen werde; wir wenden uns mit Abscheu von einer solchen Menschheit ab, ja wir werden fast zu der verzweifelten Frage genöthigt: warum ein solches Geschlecht überhaupt existire? —

Daß übrigens auch dieses Drama reich ist an einzelnen tiefsinnigen Gedanken und wunderbaren, eigenthümlich Shakspeare'schen Bildern, die wie Blitze das Ganze durchzucken, ja selbst einigen tief ergreifenden, hochpoetischen Scenen, können auch die Zweifler an dem Shakspeare'schen Ursprunge desselben nicht leugnen (vergl. Gervinus, I, 184). Ich erinnere nur an die Scene des Pfeilabschießens und an das Zusammentreffen zwischen Titus und Tamora, die als Göttin der Rache dem für wahnsinnig gehaltenen Greise sich anmeldet. Auch die seltsame Seelenstimmung des Letzteren, dieses Helldunkel zwischen Wahnsinn und planvoller Besonnenheit, zwischen spielender Gedankenlosigkeit und energischer Geistesgegenwart, ist bewundernswürdig treffend geschildert. Selbst ohne historische Zeugnisse würden daher solche Einzelheiten genügend beweisen, daß das Werk nur der jugendliche Versuch eines der begabtesten Dichter seyn könne.

Woher der Stoff des Stückes geschöpft sey, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. In der Stationershalle findet sich 1594 unter demselben Datum eine Ballade desselben Inhalts und Titels eingetragen. Vermuthlich indeß wurde sie, wie öfter geschah, erst nach dem beliebten Schauspiele verfaßt; doch kann immerhin auch das umgekehrte Verhältniß stattfinden. Da nach Paynter's Palace of Pleasure die Geschichte von Titus Andronicus damaliger Zeit sehr wohl bekannt war, so ist der Stoff keinen Falls Shakspeare's eigne Erfindung, vielmehr hielt er sich auch hier wieder ziemlich genau an seine Quellen. —

Timon von Athen ist eines der merkwürdigsten Stücke Shakspeare's, in mancher Beziehung ein Räthsel, das den Herausgebern, Auslegern und Kritikern viel Kopfbrechens gemacht hat und doch noch keineswegs befriedigend gelöst ist. Zunächst leidet die Darstellung an einer auffallenden Ungleichheit; einzelne Partien sind offenbar mit Liebe und Sorgfalt ausgeführt, andre dagegen so nachlässig hingeworfen, so lose und locker aneinander gefügt, daß es ihnen nicht nur an strengem Zusammenhange gebricht, sondern auch einzelne Widersprüche mit unterlaufen. Aehnlich verhält es sich mit der Charakteristik: mehrere Figuren, namentlich Timon selbst, sind mit gewohnter Meisterschaft ebenso ausführlich als gründlich charakterisirt, andre dagegen nur mit wenigen leichten Strichen, skizzenhaft gezeichnet, und noch andre nur genre-artig wie bloße Repräsentanten ganzer Klassen von Menschen behandelt. Aehnliche Widersprüche endlich durchziehen die Diction: neben Versen, die in Bau, Rhythmus und Sprachcharakter ganz der Behandlung des Blankverses in den späteren Stücken Shakspeare's gleichen, finden wir eine lockere, nachlässige Prosa, unvermittelte springende Uebergänge von der einen zur andern Redeform, Stellen, von denen man nicht weiß ob sie Vers oder Prosa seyn sollen, auch wohl Reim-Couplets an Orten, wo sie Shakspeare sonst nicht anzubringen pflegt. Coleridge war daher der Meinung, daß die Tragödie, ursprünglich eine der vollendetsten Arbeiten Shakspeare's, später durch Aenderungen, Zusätze und Weglassungen der Schauspieler vielfach verderbt worden sey, während die älteren englischen Kritiker die offenkundige Corruption des Textes nur auf Rechnung der nachlässigen Abschreiber, Drucker und Correctoren setzten. Ch. Knight dagegen suchte nachzuweisen, daß Shakspeare ein älteres Werk eines unbekannten Dichters nur über- und stellenweise neu bearbeitet habe (Studies of Sh.

p. 68 ff.). N. Delius hielt das Stück anfänglich für eine Jugendarbeit Shakspeare's selbst, die er später nur an mehreren Stellen verbessert, an andren gänzlich umgebildet habe, stimmt aber jetzt der Ansicht Knight's bei und hat demgemäß den Versuch gemacht, die Partien, die von Shakspeare's Hand herrühren, von den übrigen abzuscheiden (Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft II, 335 ff.). Gervinus endlich will „die Lässigkeit in einer Reihe von Stücken aus der späteren Lebenszeit Shakspeare's", — wie Timon von Athen, Antonius und Kleopatra u. a. — nur „auf einen allgemeinen, uns unbekannten Grund in der Stimmung des Dichters schieben." — Nur darüber sind alle Kritiker einig, daß das Stück, soweit es von Shakspeare herrührt, zu den Arbeiten der letzten Periode seiner dichterischen Laufbahn gehöre.

Ich meinerseits halte es für höchst unwahrscheinlich, daß Shakspeare noch in der Spätzeit seiner dichterischen Thätigkeit das Werk eines andern Dichters sollte umgearbeitet und seine Freunde, Heminge und Condell, diese im Wesentlichen fremde Arbeit in die Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen haben sollten. Auch das ist auffallend, daß von diesem fremden jedenfalls nicht unbedeutenden Dichter und seinen Werken sich nirgend eine Spur entdecken läßt, obwohl er ohne Zweifel ein Zeitgenosse Shakspeare's und, wie seine vermeintliche Arbeit am Timon beweist, ein geübter Theaterdichter war. Denn daß die Partien des Stücks, welche nach der Ansicht Knight's und Delius' Shakspeare unverändert stehen gelassen hat, nicht die Kennzeichen einer Jugendarbeit, sondern die Hand eines fertigen Theaterdichters verrathen, daß also Timon nicht ein Jugendwerk Shakspeare's selbst ursprünglich gewesen seyn kann, darüber sind jetzt ebenfalls alle Kritiker einig. Außerdem kann ich nicht finden, daß die Kluft zwischen jenen angeblich fremden

und den von Shakspeare herrührenden Partien so groß und weit sey, wie sie den — vielleicht ja schärfer sehenden — Augen Knight's und Delius' erscheint; beide räumen wenigstens ein, daß auch in jenen Partien Stellen von ächt Shakspeareschem Gepräge mit unterlaufen. Mir scheint die unverkennbare Ungleichheit der Darstellung — abgesehen von der ebenso unverkennbaren Corruption des Textes — nur auf der entschieden größeren Flüchtigkeit und Nachlässigkeit zu beruhen, mit der einzelne Partien vor den übrigen behandelt sind. Zur Erklärung dieser Ungleichheit erinnere ich an die bekannte Aeußerung Heminge's und Condell's in der Vorrede zur ersten Ausgabe von Shakspeare's Werken (1623), daß sie in den Manuscripten seiner dramatischen Arbeiten kaum etwas corrigirt noch gestrichen (scarce a blot) gefunden haben. Shakspeare pflegte also so eigenthümlich rasch und sicher, so in Einem Zuge und Einem Gusse seine Dramen niederzuschreiben, daß diese Art zu arbeiten die Verwunderung seiner Freunde erregt hatte, während B. Jonson bekanntlich aus ihr die einzelnen Fehler, die er nach seiner Ansicht begangen, herleitete. Andrerseits wissen wir, daß Shakspeare mehrere Stücke (z. B. Hamlet, Romeo und Julie ꝛc.), nachdem er sie dem Theater übergeben und sie eine Zeit lang aufgeführt worden, über- und umgearbeitet hat. Wahrscheinlich geschah dieß viel öfter, als wir nach unsren dürftigen Quellen anzunehmen berechtigt sind: denn es war damals allgemeine Theaterpraxis, ältere Stücke, durch Zusätze und Verbesserungen mit neuer Anziehungskraft ausgestattet, immer wieder auf die Bühne zu bringen. Ich vermuthe daher, daß Shakspeare unser Drama ursprünglich in derselben Art rasch und leicht hingeworfen habe, nur mit größerer Flüchtigkeit und Nachlässigkeit, (vielleicht weil ihn gegen Ende seiner dichterischen Laufbahn das Theaterwesen und sein Lebensberuf mehr und mehr mit Ueber-

druß erfüllte), daß er aber später, nachdem das Stück die Bühne betreten, sich doch veranlaßt gesehen (vielleicht durch den geringen Beifall, den es gefunden) einzelne Partien sorgfältiger auszuführen. Daraus würde sich jedoch nur die innere Ungleichheit in der Behandlung der verschiedenen Theile des Ganzen erklären. Die äußere Ungleichheit, die größere Corruption des Textes, an der einzelne Partien leiden, und zwar gerade diejenigen, die Shakspeare wenig oder gar nicht geändert zu haben scheint, beruht ohne Zweifel zum Theil auf der Nachlässigkeit der Setzer und Correctoren des Drucks, zum Theil aber, wie ich glaube, noch auf einem andern Grunde, der sich aus der Art und Weise entnehmen läßt, wie das Stück in der Folioausgabe von 1623, — in der es zuerst veröffentlicht ward, — gedruckt erscheint. Es steht hier zwischen Romeo und J. Cäsar und füllt anscheinend nur 19, in Wahrheit 21 Blätter (von p. 80 bis p. 98), indem nicht zwei, sondern vier Blätter mit p. 81 und 82 bezeichnet sind. Das nächste Blatt nach p. 98 ist nur mit den Namen der bei der Aufführung mitwirkenden Schauspieler gefüllt, das folgende Blatt dagegen völlig leer. Darauf beginnt unmittelbar der Druck von Julius Cäsar, aber das erste Blatt desselben ist nicht, wie es sollte, mit p. 100, sondern mit p. 109 bezeichnet. Offenbar also wurde der Druck von J. Cäsar angefangen, ehe der des Timon beendet war, wahrscheinlich weil das Manuscript zum Timon unvollständig war und das Fehlende nicht rasch genug herbeigeschafft werden konnte. Die Shakspearesche Originalhandschrift war mithin nicht mehr vorhanden; das Stück mußte aus den einzelnen Rollenabschriften der Schauspieler zusammengesetzt werden. So erklärt sich zunächst die Einschaltung der Doppelblätter mit p. 81 und 82, aber auch der zweite auffallende Umstand, daß, obwohl der Druck mit der Ueberschrift „Actus primus, Scaena prima“ beginnt, doch durch

den ganzen Verlauf des Stücks keine Eintheilung in Acte und Scenen angegeben ist. Nehmen wir weiter an, was mehr als wahrscheinlich ist, daß einzelne Rollen sehr nachlässig geschrieben waren und daß die Schauspieler sich erlaubt hatten, in denselben mehr oder minder erhebliche Aenderungen des Textes durch Einschiebsel, Auslassungen 2c. anzubringen, vielleicht auch das Ganze durch den Regisseur hier und da gekürzt worden war, so erklärt sich nicht nur die große Verdorbenheit des Textes im Einzelnen wie in Beziehung auf Sprache und Versbau, sondern auch die Lockerheit des Zusammenhangs, die hier und da mit unterlaufenden Widersprüche und die unmotivirte Art und Weise, wie der Held des Dramas, um den sich Alles dreht, von der Bühne abtritt, so daß man nicht weiß, ob er überhaupt und warum er gerade jetzt stirbt (vermuthlich fehlte in den Bühnenmanuscripten die eigentliche Schlußscene ganz oder war willkührlich verstümmelt).

Es versteht sich von selbst, daß aus dem Zusammenwirken aller dieser Umstände nur ein vielfach mangelhaftes Erzeugniß hervorgehen konnte: so wie das Stück uns vorliegt, bedarf es keines besonders scharfen Blicks, um in ihm eine ganze Reihe von Fehlern zu entdecken. Dennoch glaube ich, daß es, abgesehen von Einzelnheiten, in seinem Kerne, seinem Geiste und Charakter nach ein Shakspeare's keineswegs unwürdiges Werk ist. Um aber in den Kern des Ganzen einzudringen, kommt Alles darauf an, Timon's Charakter zu verstehen. Er aber ist gerade vielfach mißverstanden worden. Timon hat sich nicht bloß durch Verschwendung seines großen Reichthums, durch Gastmahle und Trinkgelage 2c. um der Menschen Liebe beworben, daß man ihn fragen dürfte: was hast du denn gethan, um so allgemeine Liebe und Verehrung beanspruchen zu dürfen? Er hat sein Blut für sein Vaterland verspritzt; er war nicht nur

ein tapferer Krieger, sondern ein so bewährter Feldherr und Staatsmann, daß Senat und Volk von Athen an ihn als die letzte Hülfe in der Noth sich wenden. Er hat nicht bloß Schmarotzer und niederes Volk, sondern auch die Ersten und Mächtigsten Athens zu seinen Freunden zählen dürfen. Geboren und aufgewachsen im höchsten Ueberflusse des Lebens, in einem wohlgeordneten Hausstande und unstreitig unter den Augen edler Eltern, treuer Lehrer und Diener, glücklich und groß durch Reichthum wie durch die Fülle edler Anlagen, darum geliebt und umschmeichelt von allen Menschen, hat er sich gewöhnt, auch alle Menschen im Grunde für eben so edel und tugendhaft zu halten, als er eben selbst ist; trotz ihrer Schwächen und Fehler, die er wohl sieht, nimmt er sie alle für seine Brüder, für Glieder Einer großen Familie, die nur Ein gemeinschaftliches Erbe von den freundlichen Göttern, jeder einen Theil zu seiner Verwaltung, erhalten haben. Darum ist ihm sein eigner Reichthum nur ein Gemeingut Aller; darum nimmt er gern an, um doppelt und dreifach zurückzuerstatten; darum ist ihm sein äußeres Glück nichts, die Liebe der Menschen Alles. Er kennt die Menschen nicht, weniger aus eigner Schuld, als weil sie sich ihm bisher nicht zu erkennen gegeben, nicht anders wenigstens als nur von der Einen lichten Seite der zur Schau getragenen Freundschaft und Verehrung für ihn. Seine Liebeswuth, sein Tugendrausch ist daher freilich ein Irrthum, aber ein Irrthum, unendlich viel schöner und edler als die leidige Wahrheit. Wer will ihn tadeln, daß er im Aufschwunge seiner reinen Phantasie und seiner hingebenden Seele die Menschen nimmt, wie sie seyn sollten? Ist doch jene realistische Verständigkeit, die über solche Idealisten mitleidig lächelt, die ärmlichste, prosaischste Weisheit, in welcher der gemeine Spießbürger am meisten excel-

lirt und deren Erfahrungsschatz mit jeder Vermehrung den Besitzer nur ärmer und bemitleidenswerther macht!

Was ist nun der wahre Grund, daß dieser edle, menschenfreundliche Charakter so elend zu Grunde geht? Gefühl und Phantasie sind offenbar seine vorherrschenden Seelenkräfte; sie bilden den Kernpunkt seiner Seele, ihnen hat er sich im ruhigen Gange seines Lebens völlig überlassen. Verstand, Urtheil, Scharfsinn besitzt er zwar, aber nur in besonderen Fällen, in der Noth machen sie sich geltend; sie schlafen, so lange nicht eine äußere Anregung sie in Thätigkeit setzt. Solche Menschen haben wohl einen großen Gedanken- und Geistesreichthum, aber nur einseitig für Ein Gebiet; Alles pflegt sich bei ihnen um einen Grund- und Hauptgedanken zu drehen, und so erfindungsreich und rücksichtslos daher Timon in seiner hingebenden Menschenliebe ist, eben so unerschöpflich geistreich und unbeugsam ist er im Ausdruck und der Ausübung seines Menschenhasses. Idealisiren ist das Lebensprincip seiner geistigen Thätigkeit. So hat er zu allererst sich selbst idealisirt, nicht aber bloß subjectiv, sondern auch objectiv: er handelt auch so, wie er sich selbst aufgefaßt hat. So excentrisch daher zuerst seine Liebe und Achtung gegen alle Menschen erscheint, eben so excentrisch ist nachher sein Haß und seine Verachtung gegen sich und Alles was Mensch heißt. Das ist der Fehler seines überaus sanguinischen Temperaments, dem eine fast gleiche Dosis des cholerischen beigemischt ist. Dieses Idealisiren, diese Fülle der Phantasie, diese Hingebung an seine leicht erregten Empfindungen und Gefühle läßt ihn zu keiner vollständigen Erkenntniß seiner selbst kommen. Er hat nie das Bewußtseyn seiner eignen Schwächen und Mängel zu Worte kommen lassen. In seinem Tugendrausche hat er die leise Stimme des Gewissens überhört, die ihm gesagt haben würde, daß gerade seine Liebeslust und Auf-

opferungssucht selbst, jenes Werben um Freundschaft und Verehrung für sich wie für Andere, thöricht, verkehrt, selbstsüchtig sey, weil es eben nur ihn selbst und den Kreis, dessen Centrum er bildet, zum Mittelpunkte des ganzen Daseyns machte. Das ist die schwere Verblendung, die unverantwortliche Einseitigkeit, der er von Anfang an verfallen ist und zuletzt erliegt: er hat in Wahrheit nur an sich und seine Umgebung, nie an das Ganze, an die Menschheit, an das allgemeine wahre Wohl des Menschen gedacht; die einzelnen Individuen waren ihm die Menschheit, die sporadische Masse der Einzelnen galt ihm für das Ganze; die rückhaltlose Hingebung, die nur dem Ganzen gebührt, übertrug er demgemäß auf die Einzelnen; auf sie allein hatte er seine Sache gestellt, und darum war sie auf nichts gestellt. Sobald daher diese alleinige Stütze zusammenbricht, alsobald ist auch sein ganzes Leben und Wesen zerknickt. Er fällt unwillkührlich aus dem einen Extrem in das andere, aus der falschen allgemeinen Menschenliebe in die eben so falsche allgemeine Menschenverachtung, weil das verbindende Mittelglied zwischen den Gegensätzen, die richtige Erkenntniß des Unterschieds und der trotz desselben bestehenden Verkettung des Einzelnen und Allgemeinen fehlt. — Aber nur jene blinde Menschenliebe war sein Lebenselement; der eben so blinde Menschenhaß ist Stickluft für ihn, in welcher er nicht lange athmen kann: die Vernichtungswuth gegen Alles was Mensch heißt, muß ihn selbst zuerst vernichten.

Liegt sonach in Timon's Charakter der Kern der dramatischen Action wie das Grundmotiv ihrer Entwickelung, so reiht sich das Ganze nach Geist und Charakter an die fünf großen Tragödien, an Romeo, Othello, Lear, Macbeth und Hamlet nicht unwürdig an. Wie bei diesen Meisterwerken die besonderen Hauptgrundlagen des menschlichen Da-

seyns: Brautstand, Ehe, Familienleben, das Verhältniß des Staats zu der ihn gründenden und erhaltenden Willens- und Thatkraft, der Gegensatz der Außenwelt zur inneren Wesens- und Charakterbeschaffenheit des Menschen, der Macht der Dinge zur Kraft des Gedankens, die Fundamente bilden, auf denen sie stehen, so ist es hier das allgemeinere Verhältniß des Einzelnen zum Ganzen, des Menschen zur Menschheit, das im Grunde die ideelle Basis der Tragödie bildet. Und wie dort die bräutliche Liebe, die Liebe der Ehegatten, die Liebe zwischen Eltern und Kindern, so ist es hier die allgemeine Menschenliebe, die unmittelbar zum tragischen Pathos umschlägt, wenn sie, in ihrer Einseitigkeit zur Menschenvergötterung gesteigert und die Menschen mit der Menschheit verwechselnd, völlig unterschiedslos sich hingiebt, und damit das Recht der Freundes-, der Eltern-, der Vaterlandsliebe ꝛc. vergißt und verletzt. In ihrem innersten Kerne gefaßt tritt sonach die Tragödie in ein bedeutungsvolles, ideelles Verhältniß zu Romeo und Julia, Othello, Lear; sie bildet gleichsam die andere, ergänzende Hälfte zu letzteren: dort die Liebe in ihrer besondern Beziehung zu den einzelnen organisch gegliederten Kreisen, in welche das Ganze der Menschheit sich unterscheidet, hier die Liebe in ihrer allgemeinsten Beziehung zu diesem Ganzen selber. Damit ist die Sphäre des Gemüthslebens, deren Mittelpunkt und regierende Potenz die Liebe ist, erschöpft und in allen ihren Hauptgebieten innerhalb der tragischen Weltanschauung zur Darstellung gebracht. Ihr tritt Hamlet als Repräsentant der Sphäre des Geistes- und Gedankenlebens in organischem Gegensatz gegenüber, während Macbeth zwischen diesen Gegensätzen die Mitte hält, indem er die Sphäre des Willens und der Thatkraft vertritt, in welche, für das Drama wenigstens, die beiden andern Sphären nothwendig einmünden. —

Trotz der gerügten Mängel des Stücks ist m. E. die Kunst zu bewundern, mit der Shakspeare einen so spröden Stoff, wie ihm die Geschichte Timon's darbot, zu lebendiger, drastischer Action auszugestalten gewußt hat. Dieß gelingt ihm theils durch die Beziehungen, die er zwischen dem Leben und Schicksale des Einzelnen und dem Ganzen des Volks und Staats einflicht, vornehmlich aber durch einen dreifachen Gegensatz, in den er Timon's Charakter gegen die übrigen Hauptpersonen des Stücks gestellt hat. Zuerst gegen dessen nichtsnutzige Schmeichler und Schmarotzer, welche die gleiche Freundschaft, Freigebigkeit und Menschenliebe affectiren, um von Timon's Mark und Bein zu zehren. Sie sind allerdings wenig individualisirt, im Grunde sich ähnlich wie ein Ei dem andern; und doch hat der Dichter mit treffender Ironie jedem noch seinen besondern Schatten zu geben gewußt, wie sich namentlich in der verschiedenen Art, womit sie Timon's Bitten um Hülfe aufnehmen und abweisen, kundgiebt. Mit dieser Schein- und Lügenfreundschaft contrastirt die wahre, warme Liebe von Timon's Dienerschaft, besonders seines Hausverwalters Flavius, den Timon für den einzigen Menschen erklärt. In einem überbildeten, sittenverderbten Staate, in welchem die Senatoren Wucher treiben, das Volk, dem Luxus und der Schlemmerei ergeben, die Besten aus seiner Mitte verbannen und untergehen läßt, das Heer, von Hetären begleitet, gegen das eigne Vaterland zu Felde zieht, flüchtet sich oft der Rest der Tugend und Sittlichkeit gerade in die niedrigsten Klassen. — Den Gegensatz zu Timon in seinem wahren Menschenhasse bildet der Cyniker Apemantus mit seiner selbstgemachten Misanthropie. An ihn wird mit Recht die Frage gerichtet: was hast du für die Menschen gethan, daß du so schroff gegen sie auftreten, so tief sie verachten dürftest? Er ist selbst nur halb Mensch, hat stets nur ein halbes Menschenleben

gehabt, und so behandelt er denn auch sich und die Menschen nur auf eine halb menschliche halb hündische Weise. Weil ihm das Glück seine besten Gaben versagt hat, weil er auf keinem andern Wege zu Bedeutung und Ansehen gelangen kann, so benutzt er seinen Geist, seinen plumpen Witz und seine nicht gemeine Willensstärke, um sich durch eine cynische Lebensart und durch die unverschämte Frechheit, mit der er beißend und schimpfend über Alles herfällt, geltend zu machen. Die Verachtung, in die er sich selbst setzt, schützt ihn vor jeder Ahndung. Beleidigungen von ihm sind keine Beleidigungen; selbst der wahrste Vorwurf verliert in seinem Munde seine Geltung und Kraft. So geht er um wie ein lächerliches Gespenst, unnütz, sich selbst und Andern zur Last, das warnende Beispiel einer ganz ähnlichen, nur umgekehrt-verkehrten Lebensansicht wie die des Timon. Zuletzt wird er von letzterem in seinem eigenen Fache weit übertroffen, und wir dürfen annehmen, daß er an dieser Kränkung krank geworden oder sich gebessert haben wird. Alcibiades endlich vermittelt einerseits die Beziehungen zwischen dem Einzelleben des Hauptbelden und dem Gesammtleben des Staats und Volks, andrerseits steht auch er in einem bestimmten Gegensatze zu Timon: er, wie alle übrigen Charaktere, sind insofern nothwendige Glieder im Organismus des Ganzen, als sie zur Entwickelung des Charakters des Helden wie zu dem daraus wiederum sich ergebenden Fortschritt der Action wesentlich mitwirken. Er nämlich stellt in seiner Person die r e c h t e Art dar, wie man ein s o l c h e s Volk, s o l c h e Menschen behandeln müsse. Er vertreibt Unrecht mit Unrecht, Gewalt mit Gewalt, und predigt Vernunft und Sitte mit dem Schwert in der Hand. Aber seine r e c h t e Art, das Leben zu handhaben, paßt sich nur für diese u n r e c h t e Menschheit, für dieses s i t t e n l o s e Volk,

und so ist sie im Grunde, an und für sich, nur die unrechte.*) —

Allein gerade das Alcibiades zuletzt Recht behält oder doch zu behalten scheint, das eben ist der Fehler des Stücks. Auch ihm mangelt das erhebende und versöhnende Moment des Tragischen, und darin vornehmlich besteht seine Verwandtschaft mit dem Titus Andronicus. Hat Alcibiades Recht, so ist das Leben nicht des Lebens werth; so giebt es im Grunde keine Geschichte, weil keinen ethischen Fortschritt der Menschheit; so müßte man jammernd mit Flavius ausrufen:

— — — Wie ist Natur verdreht,
Wenn Allzugut als schlimmste Sünde steht;
Wer hilft durch Tugenden noch And'rer Nöthen,
Wenn sie nur Götter schaffen, Menschen tödten!

so würde nur Sünde und Unrecht herrschen, und höchstens an einander selbst ihr gegenseitiges Correctiv haben. Trotz des Aufwandes von Kunst, mit welcher auch hier die einzelnen Fäden der Action zu einem harmonischen Ganzen verknüpft erscheinen, so daß sich wiederum die große, so oft bezweifelte Kraft Shakspeare's im Punkte der dramatischen Composition, dem Schwerpunkte aller dramatischen Dichtung, im glänzendsten Lichte zeigt; trotz einzelner großer Schönheiten und des tiefsinnigen, das Ganze tragenden Grundmotivs, verlassen wir doch die Dichtung mit dem unmittelbaren Eindruck einer unaufgelösten Dissonanz; und eine Schlußdissonanz, die sich nicht löst, ist in aller

*) H. Wölffel stellt den Charakter des Alcibiades m. E. zu hoch, wenn er ihn als Seitenstück oder Gegenbild Timon's faßt. Dazu fehlt ihm die Reinheit des Herzens, die Tiefe des Gemüths, die sittliche Hoheit und Größe der Gesinnung, in der er handelt, der Zwecke, die er verfolgt. Jedenfalls hat Shakspeare, wenn dieß die Absicht war, in der er die Geschichte des Alcibiades mittelst der losen Fäden, an denen sie hängt, in die Darstellung verflocht, die Figur des Alcibiades nicht stark genug markirt, nicht bestimmt genug gezeichnet, nicht klar genug beleuchtet.

Kunst ein Fehler. Dazu kommt, daß der Charakter Timon's, nach beiden Seiten der Menschenliebe wie des Menschenhasses hin, so hoch idealisirt oder, wenn man lieber will, so überspannt, über das gemeine menschliche Maaß hinausgetrieben erscheint, daß wir kein volles Interesse für ihn und sein tragisches Schicksal zu gewinnen vermögen: wir fühlen zu bestimmt, daß wir in ähnlichen Verhältnissen nicht ähnlich handeln würden, daß uns nie ein ähnliches Schicksal treffen kann. Sein Wesen, wenn auch keineswegs unnatürlich, ist doch so ganz ungewöhnlich geartet, eine bloße Ausnahme von der Regel, daß er keine persönliche Theilnahme, sondern nur das Interesse einer außerordentlichen Naturerscheinung, ein bloß psychologisches Interesse in uns erweckt. —

Welches daher auch die Motive gewesen seyn mögen, die Shakspeare zur Wahl gerade dieses Stoffes veranlaßt haben, immer scheint es, als habe er im späteren Alter den feinen Tact für das Maaß und die Schranken seiner Kunst — der ihn, abgesehen von den ersten jugendlichen Ausschreitungen im Titus Andronicus, Heinrich VI u. a., stets so sicher geleitet hatte, — wieder verloren und, wie in der Jugend, von persönlichen Stimmungen und Gefühlen sich hinreißen lassen. Wenn wir dieß Trauerspiel mit seinen andern wahrscheinlich spätesten Arbeiten zusammenhalten, so wird sich schwerlich bestreiten lassen, daß seine Weltanschauung in den letzten Jahren sich mehr und mehr getrübt haben müsse. Schon im Macbeth weicht das versöhnende Element des Tragischen, jener milde Glanz der sinkenden Sonne, der über Romeo's, Lear's, Hamlet's Untergang verbreitet ist, weit in den Hintergrund zurück. Auf dem Wintermährchen, auf Cymbeline, dem Sturm und schon auf Maaß für Maaß liegt ein tiefer, schwerer Ernst. Immer mehr verdunkeln sich die Schatten, bis endlich im Timon die Nacht hereinbricht, und

nur noch jenseit der Scene, jenseit des menschlichen Daseyns der heitere Tag leuchtet. — Man kann schwerlich den Menschenhaß mit solcher Energie und Wahrheit schildern, ohne ihn irgend einmal selbst erlebt zu haben. Shakspeare's Seelenstimmung muß um die Zeit der Abfassung des Stücks der Timon'schen verwandt gewesen seyn: sonst läßt es sich kaum begreifen, wie er gerade von diesem Stoff, der sich zu einer dramatischen Bearbeitung keinenfalls besonders empfahl, sich, wenn auch nur vorübergehend, angezogen fühlen konnte. Auch gab es äußere Umstände und Anlässe genug, wodurch ihm in seinen letzten Jahren seine künstlerische Thätigkeit, und wenn er von ihr aus zurückschaute, sein Leben verbittert worden seyn dürfte (vergl. Bd. I, S. 257 f.). Er mußte es erleben, wie das, woran er seine ganze Geisteskraft verschwendet hatte, von rohen Händen entweiht und beschmutzt wurde; er mußte es sehen, wie nicht nur die Idee der Schönheit, wie sie ihm vorschwebte, und mit ihr die poetische Kraft und Tiefe derjenigen Weltanschauung, in welcher er selbst gelebt und die Wahrheit gefunden zu haben glaubte, aus dem Sinne der Zeit verdrängt wurde, sondern auch die Nation selbst in sittlicher wie in politischer Beziehung tiefer und tiefer sank; er mußte sich sagen, daß sein Ringen und Streben vergeblich gewesen, daß er und seine Werke bald, vielleicht auf immer vergessen seyn werden, wie es denn auch wirklich wenige Jahrzehnte nach seinem Tode den Anschein gewann, als solle Kunst und Poesie aus seinem geliebten England für alle Zeiten verbannt seyn. So mochte sich denn vorübergehend die Verstimmung seiner Seele bis zur schreienden Dissonanz steigern, die er dann in einer entsprechenden, rasch hingeworfenen Dichtung zu verkörpern und damit abzuschütteln suchte. Dafür scheinen mir außer dem allgemeinen Charakter des Ganzen namentlich auch die starken satirischen Geißelhiebe auf eine feile,

nur nach Gewinn und Erfolg jagende, jeder Laune, jeder Ausartung des Geschmacks knechtisch dienstbare Kunst zu sprechen, die schon für sich allein die späte Entstehung des Dramas verbürgen würden. — Aus diesen Gründen, mit denen die eigenthümliche Beschaffenheit des Textes auffällig zusammenstimmt, glaube ich, daß Timon von Athen zu den letzten Arbeiten Shakspeare's gehören, vielleicht sein allerletztes Werk seyn dürfte.*)

---

*) Malone setzte das Stück um 1609, weil North's Uebersetzung des Plutarch, aus der Shakspeare den Stoff zu den beiden (nach Malone's Ansicht) unmittelbar vorangegangenen Dramen, J. Cäsar und Antonius und Kleopatra geschöpft, ihn wahrscheinlich auch zur Bearbeitung des Timon veranlaßt habe (a. a. O. in Reed's Ausgabe, II, 348 f. 354). Chalmers dagegen sticht einige kleine Umstände auf, um zu beweisen, daß Timon noch unter Elisabeth's Regierung verfaßt seyn müsse (Supplemental Apology, p. 391), und Drake (II, 446) stimmt ihm darin bei, obwohl Chalmers' Beweise es höchstens wahrscheinlich machen, daß das Stück nicht vor 1602 erschienen seyn kann. Aeußere Gründe für die Zeitbestimmung seiner Abfassung giebt es nicht. Ob Shakspeare den Stoff aus North's erwähnter Uebersetzung des Plutarch, der in seine Lebensbeschreibung des Antonius die Grundzüge der Geschichte Timon's gelegentlich einflicht, oder aus Paynter's weit älterer Novellensammlung (dem „Palace of Pleasure", I, 28), in der sie ebenfalls sich findet, oder — was das Wahrscheinlichste ist — aus alten vergessenen Dramen, die des Stoffs sich bemächtigt hatten — deren Eines, ein steifes akademisches Machwerk, sich erhalten hat und von A. Dyce unter den Schriften der Shakspeare-Society herausgegeben worden ist (Timon, a Play, new first printed etc. Lond. 1842), — geschöpft haben möge, ist eine Frage, die sich nicht mehr entscheiden läßt. North's Uebersetzung lieferte ihm jedenfalls ein fleisch- und blutloses Gerippe. Delius setzt das Stück um einige Jahre früher, weil er glaubt, daß Shakspeare das fremde Drama, das nach seiner Ansicht zu Grunde liegt, bald nach dem Pericles, der auf die gleiche Weise entstanden sey und von demselben Verfasser ursprünglich herrühre, bearbeitet habe. Mehr darüber im ersten Abschnitt des dritten Bandes.

Zweiter Abschnitt.

Shakspeare's Komödien.

Man kann, wie bemerkt, unter Schakspeare's Lustspielen zwei Hauptgattungen unterscheiden, keineswegs aber schlechthin von einander trennen. Es giebt bei Shakspeare kein rein phantastisches, kein reines Intriguen- oder Charakter-Lustspiel. Beide Arten repräsentiren eben nur die beiden Hauptelemente derselben Idee des Komischen; sie sind nicht zwei wesentlich verschiedene Kunstformen, sondern nur die beiden Seiten derselben Kunstform. Beide Arten stellen vielmehr dasselbe Spiel mannichfacher mit den Absichten, Plänen und Handlungen der Menschen sich kreuzender Zufälle dar, welches durch Zwiespalt und Zerwürfnisse, Verlegenheiten und Widerwärtigkeiten hindurch zu einem glücklichen Ende führt, das phantastische Lustspiel unter der Form des Ungewöhnlichen, Seltsamen, Wunderbaren, das Intriguen-Lustspiel unter der Form des Gewöhnlichen, Alltäglichen: dort greifen in die Entwürfe und Handlungen der Menschen anscheinend höhere Mächte leitend, abwendend, verwirrend ein, die aber in Wahrheit nur das unberechenbare Walten und die einflußreiche Macht des Zufalls repräsentiren; hier sind es die Launen und Gelüste, die Affecte und Leidenschaften, die Zwecke und Pläne der Menschen selbst, die sich zufällig begegnen, sich ver-

wirren und paralysiren, und schließlich in Wohlgefallen sich auflösen. Alle Shakspeareschen Komödien veranschaulichen daher im Grunde dieselbe Lebensansicht, die Abhängigkeit des menschlichen Lebens und Schicksals von den äußern Umständen und Verhältnissen, in welche der Zufall, Laune und Willkühr, Absicht und Intrigue die Menschen versetzt, und welche durch dieselben Factoren sich verwirren und lösen. Und der besondre Charakter der einzelnen Lustspiele erscheint nur dadurch bedingt und bestimmt, daß der Dichter das Spiel des Zufalls und der Intrigue von verschiedenen Punkten aus in Bewegung setzt, aus verschiedenen Motiven herleitet, von verschieden gearteten Persönlichkeiten abspielen läßt. Dadurch wird die allgemeine Lebensansicht mannichfach modificirt und erhält eine formell verschiedene Fassung, aber der Kern bleibt derselbe.

Ich stelle deßhalb ein Lustspiel an die Spitze, in welchem die beiden Seiten des Komischen, wie Shakspeare es faßt, sich zu fast gleichem Maaße verschmelzen, weil es demgemäß gleichsam als Prototyp der Shakspeareschen Auffassung des Wesens der Komödie angesehen werden kann, und lasse ihm zu beiden Seiten zunächst die Reihe der mehr phantastischen, sodann die Reihe der Intriguen-Lustspiele folgen.

1. Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was Ihr wollt.

Das Phantastische äußert sich nicht bloß in der wunderbaren, der gemeinen Wirklichkeit widersprechenden Gestaltung der äußern Form des Lebens, sondern auch der Mensch kann ein Phantast seyn, phantastisch denken und handeln, indem er ganz seinen Launen, Einfällen, Illusionen sich hingiebt oder ohne Plan und Absicht vom Spiele des Zufalls sich leiten läßt. Wenn man dieß beachtet, so wird man in „Was Ihr wollt" leicht das

phantastische Colorit erkennen. Das äußere Leben hat ganz die gewohnten Formen der gemeinen Wirklichkeit; auch die große Aehnlichkeit zwischen den Zwillingsgeschwistern Viola und Sebastian ist, wenn auch selten, doch nichts Wider- oder Unnatürliches; aber die handelnden Personen sind fast lauter Phantasten, und daher zeigt das innere Leben in seinem Zusammenhang mit dem äußern die wunderlichsten Erscheinungen, seltsame Einfälle und ebenso seltsame Zufälle, Begebenheiten und Verwickelungen. Da äußert sich das Phantastische einerseits in dem willkührlichen Einfall Viola's einmal den Mann zu spielen, in der eigensinnigen, halb eingebildeten Liebe des Herzogs zu Olivia, der eben so eingebildeten wie plötzlichen Neigung der letzteren zu der verkleideten Viola und in der schließlichen Bekehrung beider, in welcher der Herzog Viola, Olivia aber den Bruder der letztern heirathet; nicht minder in dem tollen Einfalle des Junker Andreas von Fieberwang, sich um Olivia zu bewerben; andererseits in den durch seltsame Zufälle herbeigeführten Verwickelungen, in der zufälligen Rettung Sebastian's, in dem zufälligen Zusammentreffen desselben mit Viola in Illyrien, in der zufälligen Begegnung mit Olivia, mit Andreas und Tobias u. s. w. Das Element der Intrigue dagegen erhält seinen Antheil am Ganzen durch die Absichtlichkeit, mit der Viola in ihrer Verkleidung sich um Olivia bewirbt, um sie von ihrer Grausamkeit gegen den Herzog zu heilen, und mehr noch durch die von Maria, Tobias und Fabian dem aufgeblasenen Malvolio und dem albernen Junker Andreas gespielten Streiche.

Schon aus der Grund- und Anlage des Ganzen geht sonach hervor, daß hier alle die mannichfaltigen Motive und Hebel, welche dem Dichter der Komödie zu Gebote stehen, in Bewegung gesetzt sind. Nicht nur Laune und Willkühr, Irrthum, Thorheit und Verkehrtheit, barocke Einfälle und Pläne, sondern

auch der äußere Zufall und wohlüberlegte Intriguen begegnen und durchdringen sich zu einem vielgestaltigen Ganzen. Aber wo liegt das Centrum dieses Ganzen, der Einheitspunkt der Composition, der die Fäden des bunten, figuren- und farbenreichen Gewebes unter einander verknüpft, die mannichfaltigen Gestalten, Handlungen und Begebenheiten zu Einem harmonischen Ganzen einigt und zusammenfügt? Wo liegt der Grund, daß das Ganze als solches, trotz des bunten Spiels der Laune und des Zufalls, das seinen Inhalt bildet, doch nicht selber das Gepräge des Zufälligen, willkührlich Zusammengewürfelten an sich trägt, sondern im Gegentheil den Eindruck des Harmonischen, Wohlgeordneten macht? Mag diese Frage bei Shakspeare's Tragödien und noch mehr bei seinen Komödien auch schwer zu beantworten seyn, sie ist doch die Haupt- und Grundfrage, von deren Entscheidung das Urtheil über den Werth seiner Dramen, wie jedes Kunstwerks, wesentlich abhängt.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als sey es in Was Ihr wollt auf eine komische Darstellung der Liebe abgesehen, die schon für sich allein ebenso wohl den Stoff eines Lustspiels wie das Grundthema einer Tragödie bilden kann. Allein zu einer wirklichen, in diesem Sinne bedeutsamen Liebe kommt es gar nicht. Die Liebe erscheint vielmehr bloß wie eine Laune der Phantasie, ein schillerndes Farbenspiel der Empfindung, ein buntes Kleid, in das die Seele sich hüllt und das sie mit der Jahreszeit wechselt. Des Herzogs Leidenschaft für Olivia lodert eben so rasch in Flammen für Viola auf, als der letzteren Herz sich für ihn entzündet; Olivia's Neigung zu Viola ist ganz zufrieden gestellt mit der Substitution des Bruders, der sich seinerseits ohne Umstände gegen die Schwester eintauschen läßt; und die Zärtlichkeit Malvolio's wie des Junkers Andreas für Olivia ist nun gar eine bloße Seifenblase. Ja selbst die Freund-

schaft Antonio's für Sebastian hat denselben Charakter des Zufälligen, Phantastischen. — So erscheint die spielende Launenhaftigkeit der Liebe nur als der Haupthebel für das heitere Spiel des Lebens, das sich hier vor unsern Augen entfaltet; sie ist nur ein hervorragendes Motiv für die Entwickelung der Action, nicht der Kern und Einheitspunkt des Ganzen.

Auf ihn weist, wie ich glaube, der Titel des Stücks, wenn auch nur leise und unbestimmt hin; durch die Wahl dieses sonderbaren, anscheinend zu dem Inhalt in gar keiner Beziehung stehenden Titels will uns Shakspeare einen Wink über seine Intention geben, eine symbolische Andeutung, wie das Ganze zu nehmen sey. Der heilige Drei-Königs-Abend war das Vorspiel der lustigen Faschingszeit; an diesem Tage wurden allerlei heitere Spiele und Possen getrieben; der Bohnenkönig, der durch eine in einen Kuchen verbackene Bohne, also durch reinen Zufall gewählt ward und sodann eine Königin sich erkiesen mußte (Drake, I, 127 f.), hatte ein burleskes Reich zu stiften, seinen Befehlen mußte pünktlich gehorsamt werden, und in dem lustigen Reiche dieser wohlgegründeten grundlosen Monarchie ließ nun jeder seiner Lust und Laune die Zügel schießen. Auch Glücksspiele waren an diesem Abende ausnahmsweise erlaubt, und Tieck bemerkt mit Recht, daß auch im Stücke selbst Sebastian, Viola und Maria, denen man noch den Herzog und Olivia beirechnen kann, große und ansehnliche Loose in der Lotterie des Lebens gewinnen, und nur Malvolio, der schon den reichsten Gewinn ausgezahlt in Händen zu haben glaubt, mit einer Niete durchfällt. Der Titel also entspricht ganz dem Wesen und Sinne des Stücks, das ja das Leben selbst wie einen heil. Drei-Königs-Abend, als ein heiteres, phantastisches Bohnenfest zur Schau stellt. Noch bezeichnender ist im Grunde der zweite Titel „Was Ihr wollt.“ Er bezieht sich zwar auf das

Verhältniß zwischen dem Publicum und dem Stücke, nicht aber, wie man gemeint hat, in dem überall unzulässigen Sinne, als wolle die Poesie geben und darstellen, was die Zuschauer nur immer wollen. Denn das ist nicht der Fall; die Poesie schafft vielmehr, was sie will, und das, was sie giebt, kann, je besser es ist, um so weniger anders seyn als es ist. Der Titel will vielmehr besagen, daß was die Menschen wollen, im Grunde Eines und dasselbe sey, ein Leben nämlich, das bunt und mannichfaltig, ereignißreich, von Unfällen und Verwickelungen durchkreuzt, das Interesse erregt und in Spannung hält, aber doch nirgend das Maaß des Allgemeinmenschlichen überschreitet, und wenn auch auf ungewöhnlichen, seltsamen, gewundenen Wegen, zu einem glücklichen, harmonischen Abschluß führt. Wir wollen im Grunde alle ebensowenig ein Daseyn, in welchem gar nichts Ungewöhnliches, Ueberraschendes, die Phantasie Erregendes, sondern Alles nach wohlüberlegter Zweck- und Planmäßigkeit geschieht, als umgekehrt ein Leben, in dem nur Zufall, Laune und Willkühr walten; wir wollen alle eine möglichst gleichmäßige Mischung von Gewöhnlichem und Ungewöhnlichem, von Zufall und Absicht, Laune und Ueberlegung, Phantasie und Verstand. Nicht nur das Selbsterleben, sondern auch die Anschauung eines solchen Lebens gewährt jene Heiterkeit, jene innere Befriedigung, die wir alle erstreben. Und somit konnte Shakspeare von diesem seinen Lustspiele vorzugsweise und mit Recht behaupten: es zeigt und bietet euch „was ihr (alle) wollt.“ —

Wäre es nöthig, so würde sich durch eine genauere Betrachtung der Hauptcharaktere die Auslegung, die ich dem Titel und damit dem Stücke selbst gegeben, noch genauer begründen lassen. Ich begnüge mich mit einigen Andeutungen. Viola ist insofern die Heldin des Stücks, als von ihr und ihrer Verkleidung das ganze Spiel ausgeht und im Gange erhalten

wird. Gleichwohl ist ihr Charakter nur in dünn aufgetragenen, zarten Farben angedeutet und aus wenigen einfachen Elementen zusammengefügt. Er besteht gleichsam nur in dem anscheinenden Widerspruch eines zarten, sanften, gefühlvollen, sehnsüchtigen Herzens, das „tiefgelehrt in der Wissenschaft der Liebe", in jungfräulicher Scheu sich in sich selbst zurückzieht, mit einem kecken, witzigen und phantasiereichen Geiste, der ihr allerlei muthwillige Einfälle zuflüstert und dem sie aus innerer Lust am Romantischen und Phantastischen unwillkührlich folgt: dadurch geräth sie in Situationen, die ihr Angst und Verlegenheit bereiten, weil sie andrerseits nicht den Muth und die praktische Gewandtheit der ihr geistesverwandten Portia (im Kaufmann von Venedig) besitzt. Diesen anscheinenden Widerspruch, welcher die beiden Elemente des Komischen, das Phantastische und Intriguante, hart aneinanderrückt, harmonisch zu lösen und aus den heterogenen Elementen einen vollen, lebenswahren Charakter herauszubilden, überläßt Shakspeare dem Talente der Schauspieler. In Stücken, wie dieses und ihm ähnliche, kann er nicht wohl anders; er muß sich begnügen, die Charaktere nur anzudeuten, gleichsam nur den Blüthenstaub der Charakteristik abzustreifen: ein tieferes Entfalten und Motiviren würde die rasche, leichte, graziöse Bewegung der Action hemmen und erschweren. Die übrigen Charaktere, der musikalisch=träumerische, in seiner Liebe sich bespiegelnde, mit seinen Schmerzen sich die Zeit vertreibende Herzog; die mädchenhaft eigensinnige, schwer zu befriedigende und doch so leicht zu gewinnende, ernste, strenge und doch so anmuthige Olivia, die so kalt, so spröde, so tugendsam zurückhaltend ist, ehe sie liebt, und so rücksichtslos verlangend, hingebend, nachdem ihre Liebe durch Widerspruch gereizt, zur hellen Flamme aufgelodert ist; Antonio mit seiner phantastischen Freundschaft für Sebastian, und Sebastian mit

seiner gesunden, kräftigen Jünglingsnatur, die mit raschem Griff an sich reißt, was der Herzog durch Bitten, Klagen und Seufzen zu gewinnen vergeblich sich bemüht; die schalkhafte, anschlägige Maria und ihr geschickter Helfershelfer Fabian; — alle diese Charaktere sind in so feingezeichneten Umrissen hingeworfen, die durchsichtigen Farben, die zarten Lichter und leisen Schatten gehen so harmonisch in einander über, daß sie eben nur so und nicht anders Träger eines so leichten, luftigen und duftigen, und doch so sinnreichen Gewebes seyn konnten. Am sorgfältigsten ist der Gegensatz zwischen dem Narren von Profession und den unfreiwilligen Narren, Malvolio, Andreas und Tobias, durchgeführt. Während letzteren ihre eigne Eitelkeit und Albernheit die Schellenkappe unwillkührlich über die Ohren zieht, bewegt sich jener in seinem selbstgewählten scheckigen Geisteshabit mit unübertrefflicher Gewandtheit, und heftet die bunten Lappen seines Witzes allen übrigen auf den Rücken. In seiner Individualität ist der Sinn der Dichtung gleichsam concentrirt niedergelegt. Er allein betrachtet mit vollem Bewußtseyn das Leben wie einen lustigen Faschingsabend, an welchem jeder eben nur seine Rolle auf die möglichst ergötzliche Art für sich und Andere durchzuführen hat. Er will nicht mehr und nicht weniger seyn als ein Narr im großen Narrenhause der Welt; darum hat er einen unüberwindlichen Abscheu gegen alle steifleinene Verständigkeit und Absichtlichkeit, gegen den hohlen, geistlosen Ernst, der keinen Spaß versteht, weil er dadurch seine eitle angemaßte Würde verletzt glaubt und nie über die kleinen selbstsüchtigen Interessen seines lieben Ichs sich zu erheben vermag; und darum ist ihm Malvolio so zuwider. Er hat allein Respect vor seiner Schellenkappe; denn er weiß, daß Scherz und Lachen, Spaß und Spott zur Würze des Lebens gehören, und daß in seiner Art witziger Narrheit mehr Gehalt und Bedeu-

tung liegt, als in dem sauern Gehirn der s. g. verständigen Leute, denen im Grunde der wahre Verstand, weil das Verständniß für die Poesie des Lebens, für alle höheren, über die gemeine Prosa hinausliegenden Interessen des Menschen abgeht. —

Aus dem Zusammentreffen, der bald zufälligen, bald absichtlichen Begegnung der so gestalteten Charaktere entwickeln sich von selbst die Hauptmomente der Action. Zwei Gruppen treten einander gegenüber: hier der Herzog, Olivia, Viola und deren Bruder; dort Tobias und Andreas mit Olivia's Dienstleuten; beide gliedern sich wiederum in einander und bewegen sich in und gegen einander. Zunächst treibt dann der Eigensinn der Liebe und die Laune des Zufalls mit der ersten Gruppe ihr neckendes Spiel: Viola, die bloß mit der Liebe Anderer scherzen wollte, verfällt selbst in schwere Liebeskrankheit; der Herzog, gebannt an die spröde Olivia, wird von seinen Ketten glücklich befreit, um Violen zu heilen; Olivia verliebt sich zur Strafe ihrer Grausamkeit in ein Mädchen; — Alle rettet endlich der Zufall, der den Sebastian herbeiführt. Dort in der zweiten Hauptgruppe spielen dem Junker Tobias und Andreas ihre eigne Thorheit und Verkehrtheit, dem tugendstolzen, puritanisch strengen, aber von Dünkel und Hoffahrt geblendeten Malvolio dagegen die Intriguen des Narren, Maria's und Fabian's die lustigsten Streiche; und um die Verwirrung zu erhöhen, verwickeln Zufall und Irrthum auch noch Antonio und Sebastian in das weite Netz, das die handelnden Personen sich selber über den Kopf geworfen haben. Zufall, Laune, Willkühr lösen aber auch das verwickelte Gewebe wieder auf, und Jeder erhält durch ein günstiges Geschick, was ihm frommt. Nur der gemein prosaische Malvolio und der ebenso prosaische Junker Andreas ärnten mit Recht Spott und Hohn ein: denn die gemeine Prosa,

die im Grunde immer auch unsittlich ist, hat in der Welt des Komischen stets Unrecht. — Wie geistreich und anmuthig, leicht und spielend die Sprache des Dramas dahinfließt, sieht jeder von selbst. Und so treten auch hier Charakteristik, Action (Erfindung) und Diction zur innigsten Harmonie zusammen; Alles wächst so organisch aus der Grundanlage des Ganzen hervor, daß die Composition nicht minder meisterhaft erscheint, als in Shakspeare's besten Tragödien.

Wie das liebenswürdige Drama in der Mitte zwischen den beiden Reihen Shakspearescher Lustspiele steht, so fällt es auch der Zeit seiner Entstehung nach in die Mitte der Laufbahn des Dichters. Es kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, daß es etwa um 1600 geschrieben worden. Dafür spricht die Behandlung der Sprache und des Verses, Ton und Haltung des Ganzen, namentlich aber jene Anschauung des Lebens selbst, die weder dem Jünglinge noch dem zum Alter sich neigenden Manne anzugehören pflegt, sondern den besten, kräftigsten Jahren, in denen der begabte Geist sich der Höhe des Lebens bemächtigt hat. Aber auch äußere Zeugnisse bestätigen die aus Styl und Charakter des Ganzen sich ergebende Vermuthung. Die Anspielung in Ben Jonson's 1599 erschienenem Lustspiel: Every man out of his humour, welche Tieck auf Was Ihr wollt bezieht, ist zwar zu unsicher und undeutlich. Aber Malone's, Chalmers', Drake's u. A. Gründe, die es weit später (1613—14) ansetzen, wiegen eben so leicht, und wären an sich ohne Kraft gegen das Gewicht, was Sprache und Charakter des Ganzen in die Wagschale legen, auch wenn sie nicht durch äußere historische Zeugnisse widerlegt würden. Sie wollten in den Worten Act II, Sc. 5: „Nicht für Tausende aus dem Schatze der Sofi von Persien", eine Anspielung auf das persische Jahrgehalt, das Sir Rob. Shirley um 1611 in London verzehrte, und in

Act III, Sc. 1 eine Beziehung auf ein 1607 erschienenes Drama von Dekker und Webster finden. Allein wie unzuverlässig solche Einzelheiten sind, — die, selbst wo sie klarer und bezeichnender erscheinen, leicht gelegentlich vom Dichter oder dem Schauspieler eingeschaltet worden und so später in den Text gekommen seyn können, — beweist jetzt jenes von Hunter aufgefundene einem gewissen Manningham (wahrscheinlich John Manningham), einem Mitgliede der juristischen Corporation des Middle Temple, zugehörige Tagebuch, wodurch es urkundlich verbürgt ist, daß „Was Ihr wollt" bereits am 2ten Februar 1602, am Feste von Mariä Lichtmeß vor der Corporation aufgeführt worden (Collier's Hist. I, 327, Shakspeare III, 317). Collier meint, daß es kurz vorher auf der Bühne von Blackfriars erschienen seyn dürfte. Indessen ist dieß bloße Hypothese, die uns nicht hindern kann, es um ein Jahr früher zu datiren. Im Druck erschien Was Ihr wollt erst in der Folioausgabe von 1623. — Ob Shakspeare den Stoff aus einer Novelle Bandello's oder aus Rich's Uebertragung derselben (unter dem Titel Apollonius und Silla) in „His Farewell to Military Profession" (1581) oder aus dem alten italienischen Lustspiel Gl'inganni, auf das Manningham hinweist, entlehnt habe, läßt sich schwer entscheiden. Vielleicht verwechselte Manningham die Inganni mit einer andern italienischen Komödie, welche gleichermaßen auf Bandello's Novelle gegründet, unter dem Titel: Gl'ingannati, commedia degl'Academici Intronati di Siena, ebenfalls schon im 16ten Jahrhundert erschien. Diese hat wenigstens in der Stellung der Personen zu einander, in den Situationen und dem Gange der Handlung mehr Verwandtschaft mit „Was Ihr wollt" als die Inganni. Wahrscheinlich indeß schöpfte Shakspeare aus Rich's Bearbeitung von Bandello's Novelle, und die größere Aehnlichkeit seiner Dichtung mit der Komödie der Akademiker von Siena

rührt nur daher, daß letztere ebenfalls sich näher an Bandello anschließt. Indessen konnte er die Grundzüge der Geschichte auch aus Belleforest's französischer Uebertragung in dessen Histoires Tragiques kennen. — In welcher Art Shakspeare die Novelle benutzt hat, möge der Leser bei Echtermeyer, Henschel und Simrock (II, 161. III, 254 f.) oder bei Bandello (II, 36) selbst nachlesen. Man wird finden, daß in diesem Falle das Stück auch hinsichtlich der Erfindung fast ganz sein Eigenthum ist. Rich's Apollonius und Silla hat Collier im zweiten Bande seiner Shakspeare's Library wieder abdrucken lassen.

2. Wie es Euch gefällt. Die Komödie der Irrungen. Das Wintermärchen.

Von der gemischten Gattung, doch mit entschiedenem Uebergewichte des phantastischen Elements, ist auch das liebliche Lustspiel „Wie es Euch gefällt." Schon ein summarischer Ueberschlag des Inhalts, den es uns präsentirt, zeigt dieß m. E. zur Evidenz. Zwei fürstliche Brüder, von denen der eine den andern auf unrechtmäßige Weise, man weiß nicht wie, vom Throne gestoßen, der Vertriebene darauf in den Ardennerwald geflüchtet ist und hier mit seinen Anhängern ein phantastisches Wald- und Naturleben führt; zwei andere adelige Brüder, von denen der ältere den jüngeren verfolgt, so daß dieser zum vertriebenen Herzog in den Ardennerwald entweicht; zwei Prinzessinnen, die Töchter der beiden Herzöge, in inniger Liebe mit einander vereint, von denen die Eine, verbannt, von der Andern begleitet, ebenfalls nach dem Ardennerwalde sich wendet; zwei Narren, ein lustiger und ein melancholischer; dazwischen endlich Schäfer und Schäferinnen in einer veredelten Naturwahrheit; — das sind die Hauptpersonen des Stücks, die in anmuthiger Grup-

pirung mit ihren Gegensätzen zu einander die romantische Wildniß des Ardennerwaldes beleben, und durch ihre mannichfaltigen Situationen, Verhältnisse und Charaktere Alles bedingen, was im Stücke geschieht. Im Einzelnen erscheint nichts geradezu der Wirklichkeit widersprechend; keine über- oder ungewöhnlichen Wesen und Erscheinungen; im Einzelnen könnte jeder Charakter, jede Situation und Handlung auch der gemeinen Wirklichkeit angehören. Nur durch die Löwen und Schlangen in einer europäischen Gebirgsgegend ist leise angedeutet, daß wir uns auf dem ideellen Boden der dichterischen Phantasie befinden. Und noch mehr giebt das Ganze in seiner Entwickelung und Composition, Styl und Gepräge, Geist und Charakter desselben im Allgemeinen wie die Stellung und das Verhalten der einzelnen Glieder insbesondre, kurz die Totalität der Verhältnisse und Situationen, Handlungen und Begebenheiten klar zu erkennen, daß das Drama keineswegs die gemeine Wirklichkeit abbilden, sondern das Leben von einem eigenthümlichen, poetischen Standpunkte gefaßt, ein phantastisches Abbild desselben im Spiegel der Laune und des Humors geben will. Denn betrachten wir das Ganze näher, so werden wir uns bald sagen müssen, daß es so in der Wirklichkeit nicht zugehe und zugehen könne; daß ein solches romantisches Leben in der Einsamkeit eines Waldes nur ein poetischer Traum sey; daß überhaupt das wirkliche Leben sich nicht so führen und behandeln läßt, wie es hier von fast allen Personen geschieht, daß der gute Herzog, Orlando, Rosalinde, Celia, Jaques, Probstein, Figuren sind, die der realistische Verstand Sonderlinge, Schwärmer, Romantiker nennen würde; daß in Wirklichkeit ein Charakter wie der des unrechtmäßigen Herzogs sich nicht so leicht von einem büßenden Einsiedler bekehren, ein Mann wie Oliver de Boys nicht so leicht durch eine einzelne Großthat seines verfolgten Bruders

sich ganz umwandeln lassen wird.*) — Es fragt sich also, worin liegt denn nun, trotz dieser anscheinenden Unwirklichkeit, die poetische Wahrheit? Und welches ist das innere Band, das die bunten, seltsam verschlungenen Fäden zusammenhält und zu Einem harmonischen Ganzen verknüpft?

Wir müssen uns erinnern, daß es die komische Weltanschauung ist, die dem Ganzen zum Grunde liegt, daß also die Wahrheit des menschlichen Lebens nicht unmittelbar, sondern durch den Contrast dargestellt, mithin gerade dadurch, daß Zufall, Laune und Willkühr sich gegenseitig aufheben, das wahre Agens des menschlichen Lebens, die wahre Ordnung der Dinge zur lebendigen Anschauung gebracht werden soll. Dieß zeigt sich klar, wenn wir sehen, wie die widerrechtliche Willkühr, — was auch ihr Motiv gewesen seyn möge, — durch die der gute alte Herzog vertrieben worden, durch plötzlichen Abfall von sich selbst ihr eignes Werk zerstört und zurück giebt, was sie sich angemaßt; wie gleichermaßen durch einen ähnlichen Umschlag der Gesinnung das rechte Verhältniß zwischen den beiden Brüdern de Boys wieder hergestellt wird; wie die durch ein Zusammentreffen von Umständen entstandene plötzliche Liebe zwischen Orlando und Rosalinde, Celia und Oliver durch eine eben so plötzliche Wendung der Umstände und Verhältnisse zu ihrem Ziele kommt; wie auf ähnliche Weise die Sprödigkeit der Schäferin

---

*) Gervinus findet beides ganz natürlich und den Charakteren entsprechend. Aber wenn sich auch innere Motive und Anlässe zu solcher Wandlung ausdenken lassen, so sind sie doch im Stücke selbst nicht angegeben, auch nicht entfernt angedeutet: der Umschlag der Gesinnung tritt plötzlich, völlig unvorbereitet und unentwickelt ein. Nehmen wir also die beiden Charaktere, nicht wie sie Gervinus sich denkt, sondern wie sie Shakspeare hinstellt, so erscheinen sie wankelmüthig, veränderlich, ihren Stimmungen und Eingebungen unterworfen.

Phöbe überwunden, und sie mit ihrem treuen, gutmüthigen Tropf von Liebhaber vereinigt wird. –

So spiegelt sich im Ganzen die allgemeine komische Weltanschauung ab, und bildet den Grund und Boden, auf dem die Dichtung sich bewegt. Fragen wir nun aber, von welchem besondern Standpunkt der Dichter hier das Leben aufgefaßt habe, oder was dasselbe ist, wo jener Kern und Einheitspunkt des Ganzen liege, wodurch es sein eigenthümliches Gepräge erhalten; so wird uns darüber der Titel wiederum einigen Aufschluß geben können. Er erscheint so auffallend, so absonderlich, so ohne alle Beziehung zu der dargestellten Handlung als solcher, daß wir ihn entweder für völlig sinn- und bedeutungslos erklären, oder ihm eine versteckte Beziehung auf den innern Sinn und die ideelle Bedeutung des Ganzen beimessen müssen.*) Man hat ihn, wie den ähnlichen Titel Was Ihr wollt, auf das Verhältniß zwischen dem Stück und dem Publicum bezogen (A. W. v. Schlegel), und ihm den Sinn gegeben, als wolle hier die Poesie den Zuschauern sich zeigen, wie's jedem beliebe. Allein dieß ist ja, wie schon bemerkt, in der That nicht der Fall und kann nicht seyn. Dagegen wäre es wohl möglich, daß (wie Tieck will) der Titel anspiele auf eine Stelle in Ben Jonson's Cynthia's Revels und die darin eingestreuten Ausfälle

---

*) Gervinus entscheidet sich für die erste Alternative, weil der Titel zu seiner Auffassung und Erklärung des Dramas allerdings so ganz und gar nicht paßt, daß entweder seine Auffassung oder der Titel bedeutungslos seyn muß. Warum aber Shakspeare, ganz gegen seine Gewohnheit wie gegen die Theatersitte der Zeit (die sehr ausführliche, den Inhalt der Stücke bezeichnende Titel liebte), gerade diesem Drama — das nach Gervinus eine schwer moralische Lehre predigt — einen völlig sinn- und bedeutungslosen Titel gegeben, warum er, der überhaupt nicht leicht ein völlig bedeutungsloses Wort schrieb, hier einem seiner Dramen ein solches an die Stirn geheftet haben sollte, ist m. E. durchaus nicht einzusehen.

gegen die leichten, anscheinend regellosen und willkührlichen Compositionen Shakspeare's und der älteren Schule. Allein die Anspielung trifft nicht ganz zu, da in B. Jonson's Lustspiel an dem Orte, der allein gemeint seyn kann, steht: If you like it, Shakspeare dagegen sein Stück As you like it überschrieb, wodurch auch Tieck's Erklärung: Wenn es Euch gefällt, so ist es ein Lustspiel, d. h. ein Lustspiel par excellence, hinfällig wird. Dasselbe gilt von der eben so gesuchten Beziehung auf die Worte: If you like it, so, and yet I will be yours in dutie, if you be mine in favours, in der Vorrede zu dem Ritter- und Schäferroman des Thom. Lodge (Rosalynde: Euphues' golden Legacy etc. 1590, wieder aufgelegt 1592 und 1598, neuerdings abgedruckt in Collier's Shakspeare's Library, T. I.), aus dem Shakspeare den Stoff zu „Wie es Euch gefällt" schöpfte. Shakspeare mochte vielleicht durch den Titel mit einem lächelnden Seitenblick hinweisen wollen auf die vergeblichen Bemühungen der Gegner, seine phantastischen, von B. Jonson's Manier allerdings sehr abweichenden Lustspiele in Mißcredit zu bringen; aber schon der Umstand, daß er das If in As abänderte, beweist, daß er ihn nicht gewählt haben würde, wenn er gar keine selbständige Bedeutung, gar keine Beziehung zum Sinn und Geiste des Dramas in sich trüge. Eine solche Beziehung ist auch m. E. bei näherer Betrachtung nicht schwer zu finden. Zunächst leuchtet ein, daß Wie es Euch gefällt nach Styl und Charakter in enger Verwandtschaft mit Was Ihr wollt steht. Der Unterschied ist im Grunde nur, daß hier das Element der Intrigue, welches dort eine Rolle spielt, gänzlich fehlt. Hier sind die Motive, die das Ganze bewegen, nur der Zufall, das unbeabsichtigte Zusammentreffen der Personen und Begebenheiten, die Einfälle, Launen und Stimmungen, die Empfindungen, Gefühle, Affecte, denen die handelnden Personen in ihrem Thun

und Lassen rückhaltlos sich hingeben. Nirgend selbstbewußte Pläne, bestimmte Absichten, feste Zwecke und Zielpunkte, um deren Ausführung es sich handelt, nirgend vorher erwogene, noch überhaupt tiefer liegende, aus dem innersten Kern des Charakters entspringende Motive. Die Charaktere selbst, meist in leichten flüchtigen Umrissen, wenn auch klar und correct gezeichnet, lebensfrisch, keck und kühn zugreifend, rasch entschlossen, erscheinen entweder, wie schon bemerkt, wankelmüthig, veränderlich, von einem Extrem zum andern übergehend, oder sie besitzen eine so starke Dosis von Phantasie, Empfindsamkeit, Neigung zum Romantischen und Abenteuerlichen, daß dem prosaischen Verstande ihr Benehmen nur unbesonnen, launenhaft, willkührlich erscheinen kann und er geneigt seyn wird, sie alle für charakterlos, für Narren, Grillenfänger, Phantasten zu erklären (wie denn auch Ehren Olivarius Textdreher im Stücke selbst, III, 3, die ganze Gesellschaft des Ardenner Waldes „phantastische Schelme" — fantastical knaves — nennt). In der That thut Jeder nur, was und wie es ihm gefällt; jeder läßt sich je nach Laune, Stimmung, Gefühl oder Affect in freier Willkühr zum Guten oder Bösen gehen, wie und wohin es eben gehen mag; jeder faßt, wendet und führt das Leben, wie's ihm eben beliebt. Der Ardennerwald ist die Bühne und mit seiner frischen und freien Waldluft, seinem heimlichen Halbdunkel, seiner idyllischen Jagd- und Hirtenscenerie zugleich die Staffage für die Verwirklichung einer solchen Lebensart und Lebensauffassung. Es ist ein Leben wie es nicht nur den handelnden Personen gefällt, sondern wie es Jeder lieben würde, wenn es eben nur möglich wäre, — das poetische Abbild eines Lebens as you like it, leicht und flüssig, unbeschwert von ernsten Aufgaben, frei von den Fesseln bestimmter Zwecke, schwer zu erreichender Absichten, ein unterhaltendes Spiel der Laune, der Einbildungskraft, der kommen-

den und gehenden Empfindungen und Gefühle. Aber ein solches Leben ist eben nur möglich im Ardenner Walde, in einer solchen Natur, unter solchen Umständen und Bedingungen, in solcher Gesellschaft und Umgebung. Am Hofe, in verwickelteren Verhältnissen, bei unlauterer Gesinnung und selbstsüchtigen Bestrebungen, verliert es seinen poetischen Nimbus, seine Unschuld und Heiterkeit, verkehrt es sich in Unwahrheit, in Heuchelei, in Unrecht und Gewaltthätigkeit, wie der regierende Herzog, seine Höflinge und Oliver de Boys beweisen. In diesem Gegensatz liegt, wie mir scheint, die Pointe des Stücks. Nur durfte die Pointe nicht überspitzt, der Gegensatz nicht zum ernsten, moralischen Conflict verschärft werden. Wollte Shakspeare dem Ganzen das humoristische Gepräge, den heitern Schein des as you like it lassen, so konnte er den Gegensatz nur dadurch lösen, daß er — freilich ganz der Anlage, dem Sinne und Geiste des Ganzen gemäß, aber doch völlig unmotivirt — das selbstsüchtige Unrecht und die gewaltthätige Willkühr von sich selber abfallen und in ihr Gegentheil umschlagen läßt. Damit heben sich dann zugleich die anderweitigen Verwickelungen, in welche das Spiel des Zufalls und der Laune, ihr eignes as we like it, die handelnden Personen versetzt hat, und das Ganze schließt in lauterer Harmonie, indem überall das recht- und vernunftgemäße Verhältniß sich glücklich herstellt und eben damit der Laune und dem Zufall, der übergreifenden Phantasie und abenteuernden Romantik die bisher behauptete Herrschaft mit dem Boden, auf dem sie stand, entzogen wird.*)

*) Gervinus in seiner moralisirenden Tendenz bürdet auch dieser leichten, mit ihrem verborgenen Tiefsinn gleichsam spielenden Schöpfung des Shakspeareschen Humors eine hoch gewichtige, schwerfällige Moral auf. Nach ihm ist es „die Selbstbeherrschung, der Gleichmuth, die Fassung in äußerem Leid und innerer Leidenschaft, deren Preis verkündigt werden soll.“ Es läßt

Die Intention Shakspeare's, der Sinn, in dem er Lodge's Erzählung faßte und zum Drama umbildete, und der, wie ich meine, klar genug im Geist und Charakter des Ganzen sich kundgiebt wie in den einzelnen Partien sich reflectirt, concentrirt und condensirt sich gleichsam in einem zweiten mehr persönlichen Gegensatze, in welchem die beiden Narren des Stücks zu einander stehen. Sie sind (nebst der unbedeutenden Figur der Bauerndirne, die Probstein zur Geliebten sich erkiest) die einzigen Persönlichkeiten, welche Shakspeare nicht in Lodge's Erzählung schon vorfand, sondern frei hinzudichtete. Diese Zugabe ist jedoch insofern von großer Bedeutung, als sie allein schon dem ursprünglichen Stoffe ein andres Colorit und Gepräge giebt und gleichsam die ideelle Norm bildet, nach welcher die übrigen Veränderungen, die Shakspeare vornahm, bedingt und bestimmt erscheinen. Die beiden Narren, kraft des Gegensatzes, in welchem sie zu einander stehen, ergänzen sich wechselseitig. Der melancholische Jaques ist nicht Narr von Profession, er erscheint vielmehr nur als ein par excellence komischer Charakter; aber seine tiefsinnige Oberflächlichkeit, seine witzige Sentimentalität, sein lustiger Trübsinn haben so ganz von seinem Wesen Beschlag genommen, daß es in sich selbst widersprechend erscheint und daher bei näherer Betrachtung entschieden das Gepräge einer wenn auch originellen Narrheit zeigt. Den Widerspruch,

---

sich mit ihm über solche Fragen nicht rechten: es fehlt ihm nun einmal von Natur aller Sinn für das Humoristische, Phantastische, Romantische; ihm ist Shakspeare überhaupt nur lieb und werth, weil er in seinen Dichtungen eine gediegene, historisch politische Moral, wie er sie (mit Recht) liebt, ausgesprochen findet. So sehr er darin Recht hat, so übersieht er doch, daß Shakspeare nebenbei auch Dichter ist und daher das Poetische, auch in der Form des Humoristischen, Phantastischen, Romantischen, liebt. Das zeigt sich in Wie es Euch gefällt m. E. so klar, daß es einer besondern Widerlegung von Gervinus' Ansicht nicht bedarf.

in den er sich verfangen, trägt er unwillkührlich und unbewußt mit sich herum; denn er hat seine Wurzeln in seinem eignen Leben und Charakter. Von guter Geburt und höherer Bildung, auch nicht ohne Sinn für das Gute und Edle, aber weich, kraftlos, unselbständig, von seinen leicht erregten Gefühlen beherrscht, war er seiner Zeit ein Wüstling, der seinen Launen, Gelüsten, Leidenschaften sich überlassend, das Leben bis auf die Hefe ausgekostet hat. Weil er darin keine Befriedigung gefunden, hat er sich, ohne Kraft und Neigung, das Leben von der andern rechten Seite anzufassen, von der Welt zurückgezogen, hegt und pflegt aber noch immer seine Neigungen, seine Launen und Stimmungen; nur haben sie jetzt einen sentimental melancholischen Anstrich gewonnen, und äußern sich mehr in Reden voll schwarzsichtiger Betrachtungen als in Handlungen. In dieser Melancholie, dieser Lebens- und Menschenverachtung, dieser sentimentalen Schmähsucht und schmähsüchtigen Sentimentalität gefällt und bespiegelt er sich nicht nur selber, sondern trägt sie mit Ostentation zur Schau und hat dafür in der Gesellschaft des guten Herzogs den geeigneten Boden gefunden. In Wahrheit spielt er nur den melancholischen Misanthropen, den Welt verachtenden Einsiedler, aber er ist sich selber des Spiels nicht bewußt, er merkt nicht, daß er eine bloße Maske trägt, hinter der noch immer die alte Lebenslust, die alten Launen, Neigungen und Sympathien sich bergen. Seine Betrachtungen sind daher allerdings meist sinnig und tief, und auf ihren Schwingen meint er hoch über die Sphäre der gemeinen Sterblichen sich zu erheben, ohne zu gewahren, daß dieser Tiefsinn in seiner widerspruchsvollen Einseitigkeit bei Lichte betrachtet doch sehr oberflächlich ist; seine weichliche Sentimentalität hält er für wahre tiefe Empfindung und doch ist sie nicht nur voll witziger Spitzen und Haken, sondern gleichsam nur der Bogen, von dem

er die Pfeile seines Spotts und seiner Schmähsucht abschießt; in seiner Melancholie weint er nicht Thränen des Schmerzes, sondern der Lust, sie ist nicht nur für Andre, sondern im Grunde für ihn selbst lustiger als die ausgelassenste Heiterkeit. Während die übrigen im Vordergrund stehenden Charaktere das Leben mehr oder minder wie ein buntes Spiel der Laune und des Scherzes betrachten, nimmt er es anscheinend wie ein schwermüthiges Leichenbegängniß, in welchem jeder Leidtragende sich selbst weinend und klagend zu Grabe bringt. Allein während bei den Andern die Lust des Spiels einen verborgenen Ernst in sich trägt, verwandelt sich bei ihm umgekehrt der düstere Leichenzug unvermerkt in eine lustige Narrenprocession. So ist er beständig sein eignes Widerspiel, beständig zugleich das Andre, das er verneint und bestreitet: er ist mit Einem Worte ganz Dasselbe was der Narr von Profession, die personificirte Launenhaftigkeit, Witz- und Spottsucht, nur im Gewande des Trübsinns und der Sentimentalität, unbewußt und unwillkührlich. Daher seine aufrichtige Bewunderung für den reellen, offenkundigen Narren, sein Wunsch, selbst den privilegirten Narren spielen zu können. — Dieser Narr, den er so beneidet, sein Widerspiel und Geistesverwandter, der lustige Narr Probstein, ist dagegen der alte englische Clown, nur in Shakspearescher Gestalt, wie wir ihn bereits aus Was Ihr wollt kennen, — der Narr mit der klingenden Schellenkappe, der ein Narr ist und seyn will, dieselbe personificirte Laune und Spottsucht, mit demselben Scharfblick für die Fehler und Schwächen der Menschen wie Jaques, aber Narr mit Wissen und Willen und nicht bloß passiv, sondern auch activ. Er spricht und handelt und richtet sein ganzes Leben ein gemäß der launenhaften Narrheit und närrischen Launenhaftigkeit, die er für das Princip des menschlichen Daseyns hält. Während daher die übrigen Liebenden

ihren hohen Idealen von Schönheit, Liebenswürdigkeit und Tugend nachjagen, und dabei im Grunde doch nicht über das gemeine menschliche Maaß hinaus gelangen, nimmt er sich ein ganz gewöhnliches, einfältiges, unschönes Bauermädchen; er liebt sie eben, weil sie ihm gefällt, und sie gefällt ihm, weil er sie liebt. Da ist der Eigensinn der Liebe, wie sie Shakspeare in seinen Lustspielen faßt, recht auf den Kopf gestellt. Allein in dieser anscheinend sich selber verspottenden Launenhaftigkeit versteckt sich zugleich ein sinnvoller Zug, in dem sein innerstes Wesen sich kundgiebt, ein Zug zum Einfachen, Natürlichen, Gemeinmenschlichen im Gegensatz zum Ueberspannten, Unnatürlichen, zu aller Sentimentalität, Schwärmerei und Phantasterei, — ein ächt menschlicher Zug, dem er bisher nur nicht folgen konnte. Während ferner alle Uebrigen wegen ihrer äußeren Verhältnisse oder aus innerm Trieb, kurz mit Grund und Willen das einsame, freie Leben im Ardennerwalde sich gewählt haben, ist er allein ohne eigne Veranlassung, ohne Grund und insofern sogar wider seine Natur, als ihm das Wohlleben am Hofe weit mehr zusagte, d. h. recht im eigentlichen Sinne willkührlich, eben dahin gefolgt. Allein eben darin zeigt er wiederum unter dem Schilde der Narrheit einen Zug ächter Menschlichkeit, eine edle Uneigennützigkeit und Treue. Während endlich alle Uebrigen mehr oder minder wie selbstlose Spielbälle ihrer Launen und Grillen, Gefühle und Affecte erscheinen, zeigt er sich als derjenige, der mit sich selbst und mit allen Anderen spielt, und eben damit wahrhafte Selbständigkeit und Freiheit bewährt; indem er sich selbst wissentlich und absichtlich zum Narren macht und seiner Laune, seinen Einfällen, seinem Humor die Zügel schießen läßt, behauptet er wenigstens das erste nothwendige Moment wahrer Freiheit, das Bewußtseyn und die Herrschaft über sich selbst. Man kann ihn, den offenbaren Narren, eben so offenbar

für den Vernünftigsten in der ganzen seltsamen Gesellschaft erklären: denn er allein weiß überall, was er will; er faßt, indem er mit Bewußtseyn Alles für baare Narrheit nimmt, zugleich Alles auch mit dem Humor auf, in dem es gemeint ist. In ihm, der gleichsam der personificirte Humor ist, der im Ganzen waltet, sind daher alle Verkehrtheiten und Widersprüche eines Lebens und einer Lebensführung des as you like it wie in einem Hohlspiegel reflectirt, unter dieser Außenseite aber zugleich die poetische Wahrheit der Rückseite des Ganzen versteckt. Im frappanten Contrast ist darum Ehren Olivarius Textdreher ihm gegenüber gestellt, das leibhaftige Abbild der gemeinen Prosa, die sich durch nichts „aus dem Texte bringen läßt", dabei aber gerade den Text der wahren lebendigen Wirklichkeit, den idealen poetischen Inhalt des Buchs des Lebens, völlig verdreht. —

Eben so sinnig, in eben so reiner Harmonie und lebendiger Gegensätzlichkeit sind auch die übrigen Charaktere gefaßt und zusammengeordnet. Wie Viola in Was Ihr wollt, so ist hier Rosalinde die Heldin des Stücks. Shakspeare liebt es, in seinen Lustspielen den Weibern vorzugsweise die Hauptrollen zuzutheilen; so im Wintermärchen, in der Liebe verlorenen Mühe, in Ende gut Alles gut, im Kaufmann von Venedig, in Viel Lärmen um Nichts ꝛc. Die weibliche Natur in ihrer eben so großen Neigung zur Intrigue als zur Launenhaftigkeit, Unbesonnenheit und Unbeständigkeit ist für seinen Begriff der Komödie in der That vorzugsweise geeignet, als Trägerin der komischen Action zu dienen. In Rosalinde hat Shakspeare den gefährlichen Versuch gewagt, den Humor, das launige oder phantastisch Komische, in weiblicher oder vielmehr, was noch gewagter ist, in jungfräulicher Gestalt zu verkörpern. Rosalinde theilt alle Eigenschaften, die wir an Viola kennen gelernt haben; nur ist sie freier, fröhlicher, offener, und in ihrer na-

türlichen Beweglichkeit auch anmuthiger, graziöser. Viola hat nur zu Zeiten muthwillige Einfälle und kann ihnen nicht widerstehen, zu andern Zeiten schwärmt sie in sehnsüchtig ernsten und schwermüthigen Gedanken; Rosalinde dagegen ist ganz Muthwillen, ganz Laune und Uebermuth; selbst ihre ernst gemeinte Liebe zu Orlando wird ihr zum phantastischen Spiele. Aber sie spielt nicht wie eine wohlerzogene Prinzessin, sondern mit der angeborenen Grazie und Naivetät eines freien Naturkindes, dem gerade die Freiheit und seine edle, schöne Natur zugleich allen Zauber ächter Bildung verleiht. Sie hat eben so wenig praktische Gewandtheit wie Viola; in dieser Beziehung steht sie gegen Portia zurück, weil sie jungfräulicher gehalten ist als letztere, die wir uns, obwohl sie unverheirathet, in voller Jugendblüthe vor uns steht, doch nur als gereiftes, vollendetes Weib im Gegensatz zur knospenden Jungfrau denken können; aber sie bedarf jener Gewandtheit weniger, weil sie in ihrer kecken Unbefangenheit, Heiterkeit und Naivetät nicht leicht in Verlegenheit zu setzen ist, und auf verwickelte Angelegenheiten, die Klugheit und praktischen Verstand fordern, sich nicht leicht einlassen wird. Denn trotz ihres glänzenden, unerschöpflichen Witzes besitzt sie doch nicht ein Fünkchen von jener Weltklugheit, welche die Dinge des gemeinen Lebens zu handhaben versteht. Ihr Witz, ihr Urtheil wurzelt durchaus in dem poetischen Boden einer reichen Phantasie und einer zarten, reinen Empfindung, dem ihr ganzes Wesen entsprossen ist; von ihm losgerissen, verwelkt und verkrüppelt er wie eine zarte Blume, die man aus dem mütterlichen Erdreich in fremdes Land verpflanzt hat: am Hofe ihres Onkels erscheint Rosalinde kopfhängerisch und zum Trübsinn geneigt. Denn ihr Wesen ist, trotz der Fülle von Naturwahrheit in ihm, die in ihrem ächt-weiblichen Herzen liegt, nach der Seite des Geistes hin so duftig und ätherisch, so ro-

mantisch poetisch, so genial excentrisch, daß der rauhe Luftzug der prosaischen Wirklichkeit seine schönsten Blüthen zerstören muß. Eben darum würde es aber auch vergeblich seyn, die einzelnen feinen Striche der genialen Hand, welche das liebliche Bild mit meisterhafter Sicherheit hingeworfen hat, in einer ausführlichen Charakteristik nachweisen zu wollen; ich fürchte, daß schon die leisen Andeutungen, die ich gegeben, dem Bilde, das sich der Leser in seiner Phantasie entworfen, eher schaden als nützen dürften.

Dasselbe gilt von den übrigen Charakteren. Die Grundzüge derselben: die edle Offenheit und Geradheit und die unverwüstliche Kraft einer guten Natur in Orlando, die reine Menschlichkeit, die Großmuth und Herzensgüte des liebenswürdigen, jovialen alten Herzogs, den sein Unglück nur edler, glücklicher, heiterer gemacht hat, die einfache, rührende Treue Adam's, die aufopfernde, herzinnige Freundschaft Celia's, kurz alle die Züge, in denen hier trotz aller Seltsamkeit, aller Unbesonnenheit und Verkehrtheit doch so viel Schönmenschliches sich abspiegelt, liegen so offen zu Tage, daß der zarte Schmelz der Poesie, der über alle Figuren ausgegossen ist, durch eine nähere Analyse ihres Charakters nur abgestreift werden würde. Jeder sieht indessen, daß sämmtliche Charaktere völlig im Sinne jenes As you like it als des Grundmotivs des Ganzen gefaßt und durchgeführt sind: in den Besten und Edelsten wie in dem Schlechtesten und Niedrigsten herrscht, wie ich schon andeutete, unter den mannichfaltigsten Modificationen jene phantastische Launenhaftigkeit, welche bald als inneres Motiv, bald als äußerer Anstoß für ihr Wollen und Thun auftritt. Dieß zeigt der Gang der Action zur Evidenz. Die willkührliche, unrechtmäßige Entthronung des guten Herzogs bildet die Basis derselben; die grundlose, auf einem völlig unbestimmten und unbestimmbaren

Hasse beruhende Verfolgung Orlando's durch seinen Bruder, sein Einfall, mit dem Ringer des Königs zu kämpfen, und die eben so grundlose Verbannung Rosalindens — die ihr Oheim so lange am Hofe geduldet und nun plötzlich, ohne alle Veranlassung verstößt, — sind die nächsten Hauptmomente ihres Fortschritts. Im Ardennerwalde löst sich dann gar Alles auf in das freieste, bunteste Spiel der Laune und Phantasie. So geht es fort, bis sich der böse Bruder und der unrechtmäßige Herzog bekehren und Rosalinde aus ihrer Verkleidung hervortritt. Auch die Hauptmomente der Handlung entsprechen also völlig dem Sinne und Geiste des Ganzen. Alles ist Eine durchgreifende Harmonie, über welche die anmuthigsten Melodien dahinspielen, Alles so zart und sinnig, so frei, frisch und fröhlich, voll neckenden Humors und genialen Uebermuthes, daß Jeder, der für die hier angeschlagene Saite der Poesie Sinn und Verständniß mitbringt, diesem Lustspiel den ersten Preis zuerkennen wird, während Andre gleichgültig an ihm vorübergehen oder es gänzlich mißverstehen werden.

Die meisten Kritiker setzen das Stück um 1600. Daß es erst nach 1598 entstanden, dafür spricht nicht nur der Umstand, daß es Meres in jener oft citirten Stelle seiner Palladis Tamia nicht mit anführt, sondern auch die in Act III, Sc. 5 vorkommende Zeile aus Marlowe's Hero und Leander, das erst 1598 im Druck erschien. Edm. Capell's Annahme, daß Wie es Euch gefällt, in das Jahr 1605 fällt, ist willkührlich, und erweist sich als unhaltbar gegenüber der Thatsache, daß es bereits unter dem 4ten August 1600*) in den Verlagsregistern der Statio-

---

*) Die Jahreszahl ist zwar bei dieser Eintragung, unter der noch zwei andre Shakspearesche Stücke, Heinrich V und Viel Lärmen um Nichts, mit befaßt sind, nicht ausdrücklich beigesetzt, aber offenbar nur, weil der

ners-Halle eingetragen sich findet (Reed's Shakspeare II, 299). Ist die beabsichtigte Ausgabe wirklich erschienen, so ist sie gänzlich verloren gegangen. Wahrscheinlich indeß hat sie Hindernisse gefunden, vielleicht von Seiten der Shakspeareschen Theatergesellschaft selbst, — was für die ungewöhnlich große Popularität des Stücks zeugen würde. Vermuthlich erschien es im Druck erst in der Folio-Ausgabe von 1623.

Die Komödie der Irrungen ist gewissermaßen als das Seitenstück zu „Wie es Euch gefällt" anzusehen. Es ist offenbar eine Jugend-Arbeit Shakspeare's, wahrscheinlich um 1591 geschrieben.*) Dafür sprechen nicht nur manche Einzelheiten, die häufigen Reime und langgestreckten Alexandriner (doggrel verses), die aus der Versbildung der älteren englischen Dramen noch beibehalten sind, sondern auch die größere Sorgfalt und Regelmäßigkeit des Sprach- und Versbaues, die einen Dichter verrathen, der noch mit allen ihm zu Gebote stehenden äußern Mitteln (worauf Shakspeare später weniger achtete) um die Gunst des Publicums wirbt, und endlich der frische, jugendliche Duft des Scherzes und Witzes, der durch das Ganze weht, eine naive Lust am Spaßhaften, Lächerlichen um seiner

---

Schreiber eine Wiederholung derselben Zahl, welche die unmittelbar vorhergehende Notiz an der Stirn trug, sich ersparen wollte.

*) Vergl. Chalmers' Supplemental Apology p. 274 ff., dessen durchschlagenden Gründen gegen Malone u. A. jetzt die meisten und bedeutendsten Kritiker beistimmen. — Will man nicht annehmen, daß Shakspeare den Plautus im Original gelesen habe, so kann das Stück nicht, wie man gemeint hat, eine freie Nachbildung von Plautus' Menaechmi seyn, — denn letztere erschienen in einer englischen Uebertragung erst 1595 (wieder-abgedruckt in den Six old Plays etc. Vol. I). Wahrscheinlich indeß schöpfte Shakspeare nicht aus Plautus selbst, sondern hielt sich an ein älteres verlorenes Stück: The History of Error, eine Hof-Komödie, die zu Neujahr 1577 in Hampton-Court gegeben und am h. Dreikönigs-Abend 1583 zu Windsor wiederholt ward. Collier, III, 62.

selbst willen, die, durch die Last der Jahre noch nicht beschwert, eben deßhalb aber auch leichter und oberflächlicher dahinspielt, ohne die Kraft und Tiefe des Humors, der die reifern Arbeiten des Dichters auszeichnet. Die Action ist mehr von Seiten ihrer äußerlichen Gestaltung und unmittelbaren Erscheinung, gleichsam nur in colorirten Umrissen dargestellt; Licht und Schatten sind nur leise angedeutet; die Figuren treten daher nicht voll und bestimmt genug heraus; es fehlt noch die Schärfe der Charakteristik, die Klarheit der Gruppirung, die Deutlichkeit des Zusammenhangs, die harmonische Verknüpfung der einzelnen Theile unter einander. Die häufigen Streit- und Zankscenen, in welche die steten Irrungen und Verwechselungen ausschlagen, erinnern noch an jene ursprünglichen volksthümlichen Formen, in denen die Komödie zuerst auftrat und Geltung gewann. Selbst die auffallende psychologische Unwahrscheinlichkeit, daß der Eine der beiden Menächmen, Antipholus von Syrakus, ausdrücklich auszieht, um den verlorenen Bruder zu suchen, und doch trotz aller offenbaren Verwechselung seiner Person mit einem ihm ganz ähnlichen Andern nicht auf den Gedanken geräth, daß er gerade an dem Orte sich befinde, wohin sein Zwillingsbruder verschlagen worden, — könnte als Beweis für die frühe Entstehung des Stücks angeführt werden, wenn sie nicht so grob, so in die Augen springend wäre, daß sie auch dem jungen Shakspeare unmöglich entgehen konnte. Dadurch wird diese Unwahrscheinlichkeit zu einem charakteristischen Zuge des Ganzen, der auf eine bestimmte Intention des Dichters hinweist. Warum, muß man fragen, ignorirte Shakspeare sie absichtlich? warum gab er der Reise des Antipholus nach Ephesus nicht ein beliebiges andres Motiv? Vielleicht weil er es nicht für nöthig hielt, im reinen, nur auf Spaß und Lachen angelegten Lustspiele dergleichen Dinge, die bloß dem reflectirenden Verstande,

nicht der poetischen Anschauung störend in die Augen fallen, zu berücksichtigen; vielleicht aber auch aus einem andern tiefer liegenden Grunde.

Fassen wir das Ganze als Ganzes, als poetisches Abbild menschlichen Thuns und Treibens, so erscheint es wie eine ergötzliche Satire auf das menschliche Wahrnehmungs- und Erkenntnißvermögen. Zwei Paar Menschen, die sich zufällig sehr ähnlich sehen, genügen, um fast eine ganze Stadt in Verwirrung zu versetzen. Das Leben selbst ist gleichsam wie ein großer, vielgegliederter Irrthum aufgefaßt, von Unkunde und Täuschung in allen möglichen Formen durchkreuzt. Daher gleich zuerst die Todesgefahr des Vaters der beiden Zwillingsbrüder, in die er aus Unkunde des Ephesischen Gesetzes geräth, ein Nebenmotiv der Action, das sonst als überflüssiges Beiwerk erscheinen könnte. Daher die grundlose Eifersucht Adriana's auf ihren Mann, die eben auch nur ein Irrthum ist und zu weiteren Irrungen den Anlaß giebt. Daher die fortwährend sich steigernde Verwirrung, die mit der Zeit allen handelnden Personen die Besinnung raubt und die daher, obwohl der Gedanke an eine Verwechselung zweier sehr ähnlichen Personen nahe genug liegt, doch nicht eher sich löst, als bis die beiden Zwillingspaare sich Auge in Auge gegenüberstehen. Mit schlagender Evidenz tritt unter der komischen Hülle die im Grunde sehr ernste Erfahrung hervor, wie unmittelbar menschliches Wissen und Nichtwissen ineinandergreifen und miteinander sich mischen, wie leicht gerade das, was wir am sichersten und genauesten zu kennen vermeinen, in Irrthum und Täuschung sich auflöst. Die Frau verkennt ihren Mann, der Herr seinen Diener und der Diener seinen Herrn, die Schwägerin ihren Schwager, der Freund den Freund und zuletzt gar der Vater den Sohn. Dadurch gerathen die einfachsten, natürlichsten, wichtigsten Grundverhält-

nisse des Lebens in ein chaotisches Durch- und Widereinander. Man sieht, wie rasch Alles sich verwirrt und verdreht, sobald durch eine Laune der Natur nur Eines ihrer Gesetze, ein ganz äußerliches, anscheinend unbedeutendes verletzt ist, sobald nur die Verschiedenheit der äußeren Gestalt, welche jede Individualität von der andern für die sinnliche Wahrnehmung scheidet, hinwegfällt. In diese allgemeine Irrung und Verwirrung fügt sich jene psychologische Unwahrscheinlichkeit wie ein integrirendes Element ein: ich meine, es paßt ganz wohl zu dem Sinn des Ganzen wie zu den derben, stark aufgetragenen Zügen, in denen der jugendliche Dichter sein Bild entworfen, daß Antipholus von Syrakus, betäubt von den seltsamen Dingen, die ihm begegnen, des eignen Vorsatzes vergißt, Ziel und Zweck seiner Reise aus den Augen verliert und gerade das übersieht, was zu ihm in offenbarer Beziehung steht.

Es wird kaum nöthig seyn zu erinnern, daß ich keineswegs gemeint bin zu behaupten, diese mehr philosophischen als dichterischen Betrachtungen — obwohl sie m. E. keineswegs fern liegen — seyen die directen bewußten Motive gewesen, die den jugendlichen Dichter zur Wahl dieses Stoffes veranlaßt und bei der Bearbeitung desselben geleitet haben. Wohl aber glaube ich, daß sein angebornes Schönheitsgefühl, sein feiner Sinn für Einheit und Harmonie oder wenn man lieber will, ein genialer Instinct ihn, wenn auch unbewußt, zu dem Versuche trieb, die Plautinische Komödie der Irrungen durch Einführung eines zweiten gleich ähnlichen Zwillingspaars noch zu überbieten, und dadurch wie durch eine Anzahl von Nebenmotiven die Irrung und Verwirrung bis zum höchst möglichen, alle Verhältnisse und Beziehungen des Lebens umfassenden Maaße zu steigern. Denn nur durch diese Uebertreibung gewinnt der Stoff erst jenen tieferen Sinn, den ich in den obigen Bemerkungen andeutete, und

damit einen inneren Kern, welcher der bunten Vielheit von Personen, Scenen, Verhältnissen und Begebenheiten Einheit giebt und das Ganze zusammenhält. Natürlich kann es dabei nicht ohne Unwahrscheinlichkeiten, ohne seltsame Zufälle und wunderbare Begegnungen abgehen. Aber Shakspeare hat schon durch die Grundlage, die er dem Ganzen an der romanhaften Geschichte der Familie des Aegeon unterbreitet, wie durch die ferne, fremdartige Localität, in der er das Stück spielen läßt, dafür gesorgt, uns die gemeine Wirklichkeit aus den Augen zu rücken, uns zu verstehen gegeben, daß es sich nicht um diese, sondern um eine freie poetische Schöpfung, um ein Bild des Lebens im Spiegel der freiwaltenden Phantasie handelt. Nur im Spiegel der Phantasie kann das Leben so ganz abhängig von der äußern Gestalt und sinnlichen Wahrnehmung erscheinen, nur innerhalb der komischen Weltanschauung hat diese Auffassung ihr gutes Recht, nur einseitig, von der komischen Seite betrachtet, erscheint es so. Denn so wahr es ist, daß es so abhängig ist, so ist es doch nicht wahr, daß es bloß und völlig von der sinnlichen Erscheinung abhängt; es ist unwahr, daß die menschliche Erkenntniß nur sinnliche, durch Auge und Ohr bedingte Wahrnehmung ist. Die Einseitigkeit der Auffassung trägt daher ihr eignes Correctiv in sich; der Irrthum hebt sich zuletzt selbst auf, und eine allgemeine Erkennungsscene bringt Alles in Ordnung und in das rechte Geleise zurück. Wir sehen, der Irrthum kann wohl momentan das Leben gleichsam verschlingen, muß doch aber zuletzt der Wahrheit weichen, die schließlich nicht nur den Sieg behält, sondern auch aus dem Dunkel der Täuschung und Verwirrung zum Wiederfinden eines längst vermißten und vergeblich gesuchten Gutes führt. —

Ich habe daher die Komödie der Irrungen unter die phantastischen Lustspiele gestellt; ich habe sie das Seitenstück zu „Wie

es Euch gefällt" genannt. In der That trägt sie m. E. nicht nur ein phantastisches Gepräge, sondern steht auch in einer inneren Beziehung zu „Wie es Euch gefällt". Denn wie dort die Launenhaftigkeit und Willkühr, die Grund- und Haltlosigkeit des Willens und Handelns, so ist hier der Irrthum, die Grund- und Haltlosigkeit des Denkens und Erkennens gleichsam als regierendes Princip des Lebens dargestellt. Die Willkühr des Handelns ist aber das Correlat, die Kehrseite zum Irrthum des Erkennens; beide bestehen eben nur in der Trennung und Abweichung des Geistes von der gegebenen Wirklichkeit. Beide erscheinen grundlos, weil sie nur einen subjectiven, keinen objectiven Grund haben, und eben deßhalb gehören beide dem Begriffe der Zufälligkeit an, indem letztere ja nur in der anscheinenden Grundlosigkeit, in einer bloßen Unkenntniß und daher nur scheinbaren Aufhebung des nothwendigen allgemeinen Causalnexus besteht. Beide unterscheiden sich aber auch von einander, sofern die Willkühr eben als solche willkührlich, unabhängig von äußern Einflüssen, der Irrthum dagegen unwillkührlich, bedingt von den Umständen und Verhältnissen erscheint. Eben deßhalb tritt in „Wie es Euch gefällt" die Macht der äußern Zufälligkeit mehr zurück, in der Komödie der Irrungen dagegen bedeutend hervor. Dieß zeigt sich hier gleich in der ganzen Anlage des Stücks, welche auf der zufälligen Trennung des Vaters und der Mutter wie der beiden Zwillingspaare durch den Schiffbruch beruht; auch alle späteren Verwickelungen entstehen nur aus dem Spiele des Zufalls, der die getrennte Familie in Ephesus wieder vereinigt, und Vater, Gattin und Diener, Freunde und Bekannte immer mit dem falschen Antipholus und dem falschen Dromio zusammenbringt. — Die innere wie die äußere Zufälligkeit gehören aber der phantastischen Lebensansicht an, sie sind wesentliche Elemente und Motive des

phantastischen Lustspiels. Denn durch beide wird die Wirklichlichkeit, die ja in Wahrheit auf der Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Ursache und Wirkung beruht, im Grunde aufgehoben, und verflüchtigt sich in ein buntes, loses Spiel der Laune und Einbildung.

Daß auch hier, wie in den beiden vorangegangenen Lustspielen, die Charaktere nur leicht angedeutet, nicht eigentlich entwickelt und durchgeführt sind, entspricht ebenfalls dem Begriffe des phantastischen Lustspiels. Das Leben läßt sich ja in seiner phantastischen Ungebundenheit gar nicht darstellen, ohne Geist und Charakter der handelnden Personen in dasselbe Colorit zu kleiden. Ein phantastischer Charakter ist dieß aber vornehmlich dadurch, daß ihm die Bestimmtheit und Festigkeit in ihm selbst, wie die Stetigkeit und Consequenz der Entwickelung fehlt. —

Ein anderes Seitenstück zu „Wie es Euch gefällt" bildet das Wintermärchen. Den Inhalt dieses Stücks muß ich dem Leser besonders in's Gedächtniß zurückrufen, weil hier Alles auf die klare Einsicht in die verwickelten Fäden des dramatischen Gewebes ankommt. Der Herzog Leontes von Sicilien, durch kleine Unvorsichtigkeiten seiner Gemahlin gereizt, entbrennt in heftiger Eifersucht gegen seinen zum Besuch anwesenden Freund, den König Polyxenes von Böhmen. Durch einen redlichen Vertrauten, den er zum Werkzeug seiner Rache machen will, wird Polyxenes seinen Nachstellungen entzogen. Die Königin aber läßt er in's Gefängniß werfen, und das hier von ihr geborene Töchterlein aussetzen. Das Orakel erklärt die Herzogin für unschuldig, und zugleich, daß Siciliens Krone ohne Erben bleiben werde, bis das ausgesetzte Kind wieder gefunden worden; gleichzeitig wird auch wirklich das Ableben des Kronprinzen gemeldet, worüber die Herzogin anscheinend todt zu Boden sinkt. Damit schließen die ersten drei Acte. Der vierte, durch einen Prolog

eingeleitet, beginnt sechszehn Jahre später. Der Sohn des Königs von Böhmen verliebt sich in die schöne unter Schäfern aufgewachsene Prinzessin, welche an Böhmens Strande ausgesetzt, nicht wiedergefunden werden konnte, weil die Vollstrecker des herzoglichen Befehls vor ihrer Rückkehr nach Sicilien sämmtlich umgekommen sind, und die daher allgemein für die Tochter eines alten Hirten gilt. Der Vater des Prinzen löst erzürnt das angeknüpfte Liebesverhältniß mit Gewalt, und der Prinz, von Camillo berathen, flüchtet mit der Geliebten nach Sicilien zu Leontes, der unterdeß in tiefer Zerknirschung und Reue seine Vergehen gebüßt hat. Polyxenes setzt seinem Sohne nach; zugleich werden der alte Pflegevater der Prinzessin und dessen Sohn durch allerlei Zufälle mit nach Sicilien gebracht. Hier klärt sich durch die bei dem ausgesetzten Kinde gefundenen Erkennungszeichen die ganze Sache auf; auch die todtgeglaubte Herzogin tritt aus ihrer Verborgenheit wieder hervor, und Alles schließt in Freudejubel und Wonnetaumel. Der Stoff ist entlehnt aus Robert Greene's märchenhaftem Schäferroman: Pandosto: the Triumph of Time (1588), später unter dem Titel: A pleasant History of Dorastus and Fawnia mehrfach wiederaufgelegt; nur daß Shakspeare außer einzelnen Abweichungen und Zusätzen (bei Greene ist Hermione-Bellaria wirklich gestorben, Leontes-Pandosto verliebt sich in seine eigne Tochter und fällt zuletzt in Melancholie, in der er sich selbst tödtet, und Antigonus, Paulina und Autolycus fehlen ganz) aus Greene's etwas affectirter und bloß für seine Zeit gültiger Erzählung eines seiner märchenhaft phantastischen Dramen geschaffen hat, über deren Berechtigung auf der Bühne man streiten kann, deren poetischer Werth aber unbestreitbar ist.*) —

*) Greene's Original findet man in Collier's Shakspeare's Library Vol. I, eine deutsche Uebersetzung davon bei Simrock a. a. O. II, 49 ff.

Man sieht leicht, hier erscheint im Gegensatze zu „Wie es Euch gefällt" die allgemeine Grund- und Anlage des Ganzen: Leontes' Eifersucht, die Aussetzung des Kindes, die Zurückgezogenheit der Herzogin und die Reue ihres Gemahls, die Liebe des jungen Prinzen zu der überaus schönen Schäferin u. s. w., wenn auch ungewöhnlich doch der Wirklichkeit entsprechend; auch die Charaktere sind, ohne Sprünge und psychologische Unwahrscheinlichkeiten, consequenter durchgeführt. Desto phantastischer dagegen ist das Einzelne; hier, in der Verknüpfung der Begebenheiten, Umstände und Verhältnisse, herrscht die volle Macht des Zufalls und der Willkühr; hier ist Alles der gemeinen Wirklichkeit entrückt. Nicht nur, daß von der „Insel" Delphos die Rede ist und Böhmen zu einem Meerbegrenzten Lande gemacht, also der räumlichen Wirklichkeit Hohn gesprochen wird; auch die Wirklichkeit der Zeit wird aufgehoben, indem das delphische Orakel gleichzeitig mit russischen Kaisern und mit dem Maler Giulio Romano gesetzt, überhaupt aber Heldenthum und Ritterthum, altmythische Religionsgebräuche und christliche religiöse Einrichtungen ohne Umstände verbunden werden. Durch Zufall trifft der Tod des Kronprinzen mit dem Ausspruche des Orakels zusammen, und führt den todtähnlichen Zustand der Herzogin herbei. Das ausgesetzte Kind wird durch Zufall in demselben Momente gerettet, wo der Edelmann, der es gebracht, von einem Bären zerrissen wird und sein Schiff mit Mann und Maus untergeht, so daß keine Nachricht nach Sicilien kommen kann. Durch Zufall verirrt sich der junge Prinz von Böhmen in die Einöde zu den Schäfern, unter denen die Prinzessin lebt. Zuletzt heben gleiche Zufälligkeiten die ersten Zufälle wieder auf, führen alle handelnden Personen in Sicilien zusammen und bringen Alles in gute Ordnung zu einem glücklichen Ende. — Wie also hier das Unwirkliche, Phantastische, mehr im Einzel-

nen als in den allgemeinen Grundverhältnissen des Dramas sich ausspricht, so sind es hier auch mehr äußere Zufälligkeiten, welche das Ganze beherrschen und in ihrer Wechselwirkung gegen einander den Widerspruch der Meinungen und Absichten, der Thaten und Ereignisse aufheben, so daß zuletzt trotz aller anscheinenden Unmöglichkeit doch das Rechte und Vernünftige geschieht.

Gerade in dieser Herrschaft des äußern Zufalls liegt aber hier das Märchenhafte, was dem Ganzen den Namen gegeben hat. Denn das rein Zufällige in äußerer, gegenständlicher Erscheinung, das als solches die Ordnung der Natur, die gegebene Gliederung von Raum und Zeit, den Causal-Zusammenhang der Dinge unterbricht und als ein fremdartiges Glied sich dazwischen drängt, hat die nächste Verwandtschaft mit dem Begriffe des Wunderbaren. Das Märchen aber hat das Wunderbare nicht etwa zur bloßen Form und Einkleidung, es ist ihm vielmehr das Wesentliche, weil es selbst wesentlich auf der mystischen Weltanschauung beruht, die das Leben nur als die äußere Erscheinung eines tiefen, unenthüllbaren Geheimnisses betrachtet, und welcher deßhalb Alles wie ein unerklärliches Wunder erscheint. Im Märchen ist daher das, was wir in der gemeinen Wirklichkeit Zufall nennen, weil wir seinen Grund und seine Nothwendigkeit nicht einsehen, zum herrschenden Princip gemacht, und damit das Princip als solches auch klar und bestimmt hervortrete, bekundet es sich auch in den äußeren Erscheinungen auf eine der gewöhnlichen Wirklichkeit widersprechende Weise in seltsamen, willkührlichen, phantastischen Gestalten. Das Märchenhafte ist eben deßhalb ein wohlberechtigtes Moment der komischen Weltanschauung, aber auch nur der komischen; ein tragisches Märchen würde eine poetische Mißgeburt

seyn.*) Shakspeare hat indeß im Wintermärchen nicht das ganze Reich des Wunders aufgeschlossen; er hat das Märchenhafte nicht sowohl seiner äußern Erscheinung nach, als vielmehr nur in seinem ideellen Wesen und Gehalte dargestellt: es liegt hier eben nur in dem Geheimnisse der äußeren Zufälligkeit und deren wunderbarem Zusammenhange mit den Thaten und Schicksalen der handelnden Personen. Durch diese Modification des Begriffs rückt er das Ganze der gemeinen Wirklichkeit näher, und erhöht die Wirkung durch die verstärkte Illusion, wie ja auch das Märchen an poetischer Schönheit gewinnt, wenn die Darstellung das Wunderbare ganz geräuschlos, als wäre es das Allergewöhnlichste, einführt.

Durch den Titel hat Shakspeare m. E. wiederum klar genug angedeutet, in welchem Sinne er Greene's Erzählung aufgefaßt und umgearbeitet hatte. Er wollte schwerlich bloß einen märchenhaften Stoff dramatisiren, ein überliefertes Märchen in scenischer Form wiedererzählen: das Stück heißt nicht A Winter's Tale, sondern The Winter's Tale. Er wollte auch hier „der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten", „dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen", — d. h. er wollte zeigen, daß von einem gewissen Gesichtspunkte aus das Leben selbst wie ein seltsames, heiteres zugleich und schauerliches Wintermärchen erscheint, — wie ein Märchen, das am flackernden Kamin in einer rauhen Winternacht, in stiller heimlicher Traulichkeit von einem Meister der Darstellungskunst dem lauschenden Kreise poetisch gestimmter Zuhörer erzählt wird, wobei die Lust an dem warmen, geborgenen und glücklichen Zusammenseyn mit den Schauern der erzählten Abenteuer und der kalten,

---

*) Darum waren jene Aenderungen, die Shakspeare mit Greene's Erzählung vornahm, künstlerisch nothwendig.

unheimlichen Nacht draußen sich mischt. Dazu wird es allein durch jenen geheimnißvollen Schleier, der über der Macht des Zufalls liegt und über das Ganze ausgebreitet ist. Heiter erscheint es, weil durch diesen Schleier doch überall das Licht einer Alles zum Guten lenkenden Zukunft durchschimmert, weil man überall fühlt, daß das unheilvolle Dunkel der Gegenwart durch eine, wenn auch eben so dunkle, innere Nothwendigkeit sich wieder aufhellen wird. Dennoch rieseln uns leise Schauer durch die Glieder, wenn wir sehen, wie den sonst guten und edlen Leontes, durch kleine Umstände geweckt, plötzlich eine solche Macht der Leidenschaft in der Gestalt einer ebenso blinden als grundlosen Eifersucht ergreift, daß er den inniggeliebten Jugendfreund umbringen will, die herrliche Königin, das Vorbild weiblicher Tugend verstößt, sein Kind aussetzt, und den redlichen Diener Camillo mit Verrath brandmarkt; wenn wir sehen, wie im geheimnißvollen Zusammenhange mit der Gewalt des Bösen auch das äußere Unheil ihr auf dem Fuße folgt und die Wohlfahrt des ganzen Reichs bedroht; wenn wir sehen, wie wiederum der Zufall als rächende Gottheit alle, wenn auch widerwillige Werkzeuge des Verbrechens erfaßt und vernichtet, und wie endlich dieser Complexus von Verbrechen auch das stille, harmlose Glück des alten Schäfers und seiner Familie zu zerstören droht. — Es versteht sich von selbst, daß eine Anschauung, der das menschliche Daseyn nur wie ein seltsames Wintermärchen erscheint, nicht für die baare, volle Wahrheit gelten kann noch gelten soll. Shakspeare wollte vielmehr nur eine Seite desselben, ein wenig beachtetes Element des Ganzen hervorheben. Und in der That birgt sich in dieser Lebensansicht die tiefe Wahrheit, daß das Leben keineswegs bloß wie ein heller, heiterer Sommertag in reiner Durchsichtigkeit und offener Klarheit dem Menschen vorliegt, sondern daß ein geheimnißvoller, nicht

völlig zu lichtender Schleier es umzieht, eine dunkle, nicht überall zu erkennende Macht über ihm waltet. Shakspeare vergißt auch nicht darauf hinzuweisen, daß der Mensch dieser dunkeln Macht nur durch strenges Festhalten an dem Sittengesetz und der ethischen Ordnung der Welt sich erwehren kann; daß er ihr dagegen durch Abirren von der rechten Bahn, durch Leidenschaft und Mangel an Selbstbeherrschung unwiderstehlich anheimfällt, und zum Spielballe ihrer guten oder schlechten Laune wird. Wenn sie in unserm Drama sich bei guter Laune zeigt, und Alles zuletzt in's rechte Geleise bringt, so erscheint das wiederum nur als ein Zufall, der eben im Gebiete der Komödie die leitende Hand des Schicksals vertritt. Anders gefaßt, hätte das Ganze nothwendig zur Tragödie werden müssen, wie es bei einer ähnlichen Grund- und Anlage in Othello der Fall ist.

Man kann dem Stücke den Vorwurf machen, daß es in den ersten drei Acten tragisch, in den letzten beiden komisch erscheine. Aeußerlich ist dieß allerdings der Fall. Aber der Vorwurf trifft nur, wenn man es eben bloß von außen ansieht, und an den Einzelheiten kleben bleibt. Aeußerlich sind die im engern Sinne komischen Elemente allerdings in den letzten beiden Acten zusammengedrängt. Allein jeder aufmerksame Leser wird schon bei den ersten drei Acten fühlen, daß das Ganze auf den Boden der komischen Weltanschauung gestellt ist. Deßhalb sind die Farben, womit die Leidenschaft des Leontes, das Unglück seiner Gemahlin, des Herzogs Reue und Trübsinn geschildert werden, überall ohne grelle Schärfe aufgetragen, überall gemildert und in sanften Tönen gehalten. Auch im Einzelnen deutet der Spruch des Orakels, wie überhaupt dessen Einmischung, auf einen glücklichen Ausgang hin. Daher fügen sich dann die komischen Scenen auf dem Schäferfeste in Böhmen und später in Sicilien an den Schluß des dritten Actes ohne

Zwang an. Der Gegensatz erscheint zwar keineswegs ganz aufgehoben; schon der Umstand, daß die letzten beiden Acte volle sechszehn Jahre später und in ganz neuer Umgebung unter andern Verhältnissen und Persönlichkeiten spielen, läßt es nicht dazu kommen; und diese Spaltung des Stücks in zwei verschiedene Hälften bleibt ein unleugbarer Mangel der Composition. Indeß das, was von jenem Gegensatze stehen bleibt, ist doch andrerseits dem märchenhaften Charakter des Ganzen völlig angemessen, und dient dazu, diesen hervorzuheben: wie im Märchen, begegnen sich auch hier Schmerz und Trübsal unmittelbar mit phantastischer Lust und grotesker Fröhlichkeit; wie im Märchen verschwinden die Entfernungen der Zeiten und Orte in dem geheimnißvollen Nebel, der das Ganze umhüllt; wie im Märchen schlingen sich die anscheinend weit auseinander liegenden Fäden schließlich wieder zusammen zu einem harmonischen Dessein, in welchem jede Figur den ihr gebührenden Platz erhält.

Es kommt eben Alles auf die Auffassung an. Sieht man von dem märchenartigen Charakter des Ganzen ab, betrachtet man es vom Standpunkte des Historikers, der die Thaten und Begebenheiten überall aus den gegebenen Umständen und Verhältnissen, den Situationen und Charakteren der handelnden Personen ableitet, so zerfällt es nicht nur in zwei bloß äußerlich lose zusammenhängende Hälften, sondern auch die Handlung selbst, die Eifersucht des Leontes, das Benehmen des Polyxenes, die Rettung und Wiederfindung Perdita's &c. erscheint nur sehr ungenügend motivirt. Faßt man dagegen das ganze Drama in dem Sinn und Geiste, in welchem Shakspeare es verstanden haben wollte und ihm den Namen des Wintermärchens gab, so wird man finden, daß auch hier die einzelnen Charaktere nicht nur scharf gegeneinander abgeschattet, klar und harmonisch gruppirt und dem Sinne des Ganzen gemäß gezeichnet sind,

sondern auch ganz im Geiste und Sinne desselben handeln und die Handlung zu ihrem Ziele führen. —

Welch' hohe Würde, welch' edlen weiblichen Sinn, gegenüber der unköniglichen und unmännlichen Leidenschaftlichkeit des Herzogs, legt die gekränkte Fürstin in ihrem Unglück wie in ihrer sich selbst und ihrem Gatten aufgelegten Buße an den Tag; welch' unerschrockene, aufopfernde Treue glänzt wie ein Stern in dunkler Nacht in Paulina und Camillo auf; welche blühende Fülle des angeborenen Adels und der innern und äußern Schönheit entfaltet sich im Wesen der verlorenen Prinzessin mitten unter der rohen, widersprechenden Umgebung; mit wie richtigem Takte wählt das Herz des Prinzen, was der Stolz und die graue Weisheit des Vaters wegwerfen will; in wie sinnigem Contraste ist das arme, fröhliche und friedliche Schäferleben dem glänzenden Elende auf der Höhe des Throns gegenübergestellt! Diese scharfen Gegensätze heben nicht nur die Action über das Niveau der gemeinen Wirklichkeit hinaus, sondern tragen auch das Ihrige dazu bei, dem Ganzen das Eine harmonische Gepräge des Märchenhaften zu geben.

Die meisten Kritiker stimmten bisher darin überein, daß das Stück zwischen 1610 und 1613 zu setzen sey, wofür allerdings im Allgemeinen Charakter und Diction desselben spricht. Auch Malone, der sich zuerst für 1594, dann für 1604 entschied, hat sich später bekehrt, und Pope's Ansicht, der es für eine verfehlte Jugendarbeit hielt, beruht nur auf seinem eignen verfehlten Urtheile. Jetzt ist es von Collier (New Particulars etc. p. 17) durch das aufgefundene Tagebuch Forman's erwiesen, daß das Stück am 15ten Mai 1611 aufgeführt worden ist; auch die Rechnungsbücher der Hof-Lustbarkeiten, nach denen es am 5. Novbr. desselben Jahres in Whitehall gegeben worden (Cunningham: Extracts from the Accounts of the Re-

vels etc. p. 210), lassen vermuthen, daß es um diese Zeit noch ein neues beliebtes Stück war; und da es, wie schon Malone darthat, durch Sir G. Buck, der erst im August 1610 zum vollen Besitz seines Amtes als Master of the Revels kam, die Licenz zur ersten Aufführung erhalten hatte, so steht es jetzt fest, daß das Wintermärchen zwischen dem August 1610 und Mai 1611 auf der Bühne erschienen seyn muß. Doch ist es wohl möglich, daß Shakspeare ein älteres Werk später umgearbeitet hat. In den Registern der Stationer's Company findet sich schon 1594 ein Stück eingetragen unter dem Titel: A Winternyght's-Pastime. Das war vielleicht dasselbe Drama, dem Shakspeare nach der Umarbeitung den etwas veränderten Titel gab. Will man dieser Vermuthung, die freilich nichts als Hypothese ist, nachhängen, so ließe sich auch wohl annehmen, daß von der älteren Arbeit besonders die Schäferscenen mehr oder minder unverändert stehen geblieben seyen, und daraus das im Vergleich mit dem Sturm, Cymbeline und Timon frischere Colorit des Ganzen zu erklären sey.

3. Der Sturm. Ein Sommernachtstraum.

Das Wintermärchen bildet gleichsam den Uebergangspunkt zu einem Paar rein-phantastischer, innerlich und äußerlich märchenhafter Lustspiele, dem Sturm und dem Sommernachtstraum, beide auch hinsichtlich des Stoffes, wie es scheint, von des Dichters eigner Erfindung.*) Da sie die beiden einzigen

*) Oberon und Titania und das ganze Elfenreich, das aus der altnordischen Religion und Sage herstammt, waren den Engländern freilich schon lange theils aus dem Volksaberglauben, theils aus dem alt-französischen Romane von Huon und Auberon bekannt; auch die Sage vom Liebestrank ist alt. Chaucer's „Knight's Tale“ und dessen „Tysbe of Babylone“ oder Golding's Uebersetzung von Ovid's Pyramus und Thisbe sind

rein phantastischen Lustspiele sind, und Shakspeare diese ganze Gattung so zu sagen erst erfunden hat, so haben sie unter den

---

daher wohl als Quellen zum Sommernachtstraum betrachtet worden. (S. J. O. Halliwell: An Introduction to S.'s. Midsummer-Nights-Dream. Lond. 1841. p. 11 f. 23 f.). Allein Das, was diese Quellen darbieten, konnte höchstens anregend wirken; in Wahrheit besteht darin gar nicht Stoff und Erfindung des Stücks. Auch vom Sturm nehmen die meisten Kritiker an, daß der Stoff Shakspeare's eigene Erfindung sey. Und allerdings ist noch keine sichere Quelle, aus der er geschöpft seyn könnte, aufgefunden. Denn Tieck's Vermuthung (Deutsches Theater S. XXII.), daß er nach einem alten englischen Stücke gearbeitet sey, ist bloße Vermuthung: ein solches Stück läßt sich nicht nachweisen, und J. Ayrer's Schauspiel von der schönen Sidea, das einige Aehnlichkeiten mit dem Sturm zeigt, ist keine genügende Stütze für Tieck's Annahme. Nichtsdestoweniger ist es mir sehr zweifelhaft, ob Shakspeare nicht aus der von Collier entdeckten alten Ballade oder aus einer älteren, ihm und dem Balladendichter — vielleicht auch dem Nürnberger Poeten — gemeinschaftlichen Quelle, etwa einer altspanischen Novelle, geschöpft habe. Eine solche Novelle hat sich zwar trotz eifriger Bemühungen bisher nicht entdecken lassen. Allein, wenn man die Ballade liest (man findet sie in Collier's Farther Particulars regarding the Life and Works of S. und daraus abgedruckt im Quarterly Review No. CXXX, 1840 p. 478.), so wird man zugeben müssen, daß der Stoff in der einfacheren Gestalt, in der sie ihn giebt, ganz das Gepräge einer jener Novellen trägt, die Shakspeare so vielfach benutzte, indem er sie in seiner Weise dramatisirte, d. h. nicht nur mit neuen Figuren und Beziehungen ausstattete, sondern auch den ideellen Inhalt der Handlung wie der Charaktere vertiefte. Jedenfalls ist nicht einzusehen, warum der Balladensänger, wenn er aus Shakspeare geschöpft hätte, den Stoff so auffallend verkürzt und so viele bedeutsame Momente ganz weggelassen haben sollte. Auch hatte er keinen erdenklichen Grund, die handelnden Personen aus Italienern zu Spaniern zu machen, während Shakspeare in den politischen Verhältnissen zwischen England und Spanien um 1610—11 (bei Jakob's Friedensliebe und seinem Bestreben, ein gutes Vernehmen mit Spanien herzustellen rc.) dringende Veranlassung finden mochte, die Spanier der Ballade oder Novelle in Italiener zu verwandeln, denen er aber, vielleicht absichtlich, — um daran zu erinnern, daß es eigentlich Spanier und daher die politischen Anspielungen, die er einstreute, auf Spanien zu beziehen seyen, — spanische Namen gab. Daß nicht nur der Druck, sondern auch die Diction der Ballade eine etwas spätere Zeit als 1610—11 verrathen, kann wenig austragen, theils weil dergleichen traditionell fortgepflanzte

Shakspeareschen Komödien vorzugsweise die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sie werden daher auch von uns einer tiefer eingehenden Betrachtung zu unterwerfen seyn.

Jeder phantasievolle poetisch begabte Mensch kennt wohl aus eigner Erfahrung jene besondre Art von Stimmungen, in denen uns Alles so seltsam, so geheimnißvoll und räthselhaft dünkt, daß wir über die Blume auf dem Felde, über den murmelnden Bach, über die flüchtig dahingleitenden Wolken in Nachsinnen versinken können, in denen es uns ist, als müsse jeden Augenblick irgend etwas Unerhörtes geschehen, oder in denen wir uns wenigstens nach irgend einem wunderbaren Ereignisse recht aus Herzensgrunde sehnen, — obwohl dicht neben uns Alles im gewohnten Geleise sich fortbewegt, ja obwohl wir selbst in unsren Lebensverhältnissen, in unsrer alltäglichen Wirksamkeit uns ganz wohl und glücklich fühlen. Es giebt in der That solche Stunden, in denen die tiefe, nur von einzelnen, verstreuten Sternen erleuchtete Nacht der Räthsel und Geheimnisse mit dem hellen Tage des Allbekannten sich um unsre Seele streitet, das dunkle, Wunder schauende Auge der Phantasie dem klaren, nüchternen Blicke des Verstandes begegnet, und der Mensch gleichsam aus zwei ganz entgegengesetzten Standpunkten wie aus zwei ganz verschiedenen Antlitzen die Welt und sich selbst erblickt. Eine solche Stimmung bildet, so zu sagen, die psychologische Grundlage jener phantastischen Gebilde der Poesie, welche wie Shakspeare's Sturm und Sommernachtstraum gleichsam zwei ganz heterogene, sich widersprechende Formen des Daseyns zusammenschmelzen,

---

Balladen bei neuen Ausgaben in Sprache und Haltung zeitgemäß verändert wurden, theils weil ich glaube, daß auch die Ballade aus einer ältern spanischen Novelle schöpfte, und daher in einem älteren verloren gegangenen Drucke Shakspeare bekannt seyn konnte. So lange diese Novelle nicht entdeckt ist, muß indeß die ganze Frage unentschieden bleiben. —

um daraus eine neue, sonderbare, halb bekannte, halb unbekannte Welt zu bilden. Auf der einen Seite treten uns Gestalten entgegen, mit denen wir völlig vertraut sind, menschliche Fehler und Schwächen, Gefühle, Leidenschaften, Gedanken, — Alles in gewohnter Form und reeller Natürlichkeit; wir glauben uns selbst und unsere Umgebungen, nur im Spiegelbilde der Poesie, vor uns zu sehen. Auf der andern Seite dagegen entfaltet die Magie des Wunders ihre ganze Macht; die Gesetze der Natur sind aufgehoben, die erscheinenden Gestalten ahmen höchstens die Formen der gemeinen Wirklichkeit nach, ihr Inhalt und oft auch ihre Erscheinung ist völlig verschieden; Alles widerspricht der täglichen Erfahrung oder überschreitet doch ihr Maaß auf jeder Seite. Und doch ist es, als wären wir auch in dieser abweichenden, unbekannten, wunderbaren Welt zu Hause. Es ist nicht bloß Illusion, sondern in unserm Innern erklingt eine Saite und begleitet harmonisch die geheimnißvollen Töne, die uns von dort herüberklingen; wir finden in uns selbst ein dunkles Gefühl, das mit den Wundergestalten sympathisirt. — Die Phantasie des ächten Dichters belebt eben nur das unerklärte Wunder, das in der Brust des Menschen sich abspiegelt. Die wunderbare Welt, die er uns vorführt, widerspricht zwar den Gesetzen und Gewohnheiten der gemeinen Wirklichkeit, aber eben nur der gemeinen äußern Wirklichkeit; sie harmonirt vollkommen mit den höhern Gesetzen einer zwar nicht gemeinen, wohl aber allgemeinen, idealen Wirklichkeit; die physikalischen Gesetze der Natur sind aufgehoben, aber an deren Stelle sind die ethischen Gesetze des Geistes getreten. Beide sind im Grunde, in ihrem Ursprunge und Ziele Eins; wir ahnen, wir fühlen diese Einheit, und eben damit fühlen wir uns in beiden Welten gleich heimisch.

Vom Märchen unterscheidet sich das phantastische Drama

Shakspeare's eben durch diese doppelte Basis, durch diese zwiespältige Weltanschauung, auf der es beruht. Das Märchen hat nur Eine Welt, in der es sich bewegt, und diese Welt ist durch und durch wunderbar, durch und durch ein phantastisches Spiel. Das Märchen stellt die Wirklichkeit gar nicht dar, sondern verhüllt sie unter die bunten, halb blendenden, halb durchsichtigen Schleier von Duft und Nebel, Licht und Farbe, woraus es seine Gebilde zusammenwebt. Seine Gedanken sind nur Gedankenassonanzen, gleichsam nur einzelne Klänge eines reichen harmonischen Accords, zu denen die Phantasie des Lesers die fehlenden Töne sich selbst aufsuchen muß. Es will gar nicht Eine bestimmte Lebensansicht, Eine Idee ausdrücken, sondern auf den ganzen Gedankeninhalt des Lebens anspielen, ihn hier und dort berühren, hier und dort anklopfen, daß die aus allen Metallen zusammen gegossene Glocke einzelne Klänge von sich giebt, die jedoch trotz ihrer Zusammenhangslosigkeit unter einander harmoniren müssen. Nur in dieser Harmonie, die gleichsam über dem Ganzen schwebt, besteht der allgemeine Sinn, die Wahrheit des Märchens, weil eben darin Eine Seite des wirklichen Lebens ausgesprochen ist. Das Märchen will daher gar nicht erklärt seyn, es will nicht mit dem Verstande, sondern nur mit der Phantasie aufgenommen seyn. Es erklären wollen, hieße die Blume anatomisch seciren, um nach ihrem Geruche zu suchen.

Stücke wie der Sturm und der Sommernachtstraum bedürfen dagegen vorzugsweise der erläuternden Kritik. Denn einerseits haben sie zwar das Märchenhafte an sich, das anscheinend sich ganz der Erklärung entzieht. Allein andrerseits ist dieß Märchenhafte in die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit nur hineingeflochten wie ein Paar duftige exotische Blumen in einen nordischen Eichenkranz. Das Wunderbare mischt sich

so innig mit dem Natürlichen, Wirklichen, daß das Eine nicht klar werden kann, wenn nicht auch das Andere erklärt wird. Das Ganze ungelöst stehen lassen, hieße nur, es zum bloßen Märchen herabsetzen. Aber ein Märchen ist es offenbar nicht. Vielmehr, während das Märchen sich über das Wunderbare niemals wundert, weil es ihm gar nicht als wunderbar gilt, sondern recht eigentlich seine Heimath ist, erscheint im Sturm und Sommernachtstraum das Wunder überall als eigentliches Wunder, das Magische, Außerordentliche, Uebernatürliche wird eben so angestaunt, wie es in unserm eignen Alltagsleben angestaunt werden würde. Die Dichtung nimmt also offenbar ihren Standpunkt auf der idealen Grenze, wo das luftige Reich der Wunder und Mysterien in die alltägliche Wirklichkeit hineinschaut und umgekehrt von ihr geschaut wird. Hier steht sie mitten in der Beziehung zwischen beiden, den einen Fuß hüben, den andern drüben; aber ihr Schwerpunkt ruht nur auf der einen Seite, getragen wird sie in der That nur von dem festen Boden der *Wirklichkeit*. Damit aber daß sonach das Wunderbare sich auf letztere nur *bezieht*, nur hineingeflochten erscheint in das wirkliche Leben, verliert es seine Selbständigkeit: es ist nur *für* die Wirklichkeit da; nur in *Beziehung* auf diese hat es Sinn und Bedeutung. Und weil eben darum seine Bedeutung nicht bloß seine *eigene* ist, sondern zugleich die Wirklichkeit bedeutet, auf diese hindeutet und sie mit umfaßt, — in dieser *gedoppelten* Bedeutung ist es offenbar *symbolisch* oder *allegorisch*, d. h. es ist und bedeutet nicht bloß das, was es scheint, sondern noch ein Andres, mit dem es zusammenhängt wie die Theile mit ihrem Ganzen. Das Symbolische aber fordert seiner Natur nach eine Erklärung seines Sinnes; es ist gar nicht Symbol, wenn nicht das, was es bedeutet, auch erkannt wird. Hier also hat die erläuternde Kritik nicht bloß die Einheit der Anschauung, welche dem Drama

zum Grunde liegt, zu erforschen, sondern auch zu erklären, warum innerhalb dieser Lebensansicht das Wunderbare so eng mit dem Wirklichen sich verbinde, und welche symbolische Bedeutung es in dieser Verbindung habe.

Merkwürdig ist die Verschiedenheit, mit welcher Shakspeare das Wunderbare in der Tragödie und in der Komödie behandelt. Betrachten wir die seltsamen Gestalten der Hexen im Macbeth, die Geistererscheinungen in derselben Tragödie oder im Hamlet, Julius Cäsar u. s. w., so tritt auch an ihnen das Symbolische stark hervor. Es leuchtet ein, daß durch die Hexen der Gedanke ausgedrückt werden soll, wie auf den Menschen, der mit der Leidenschaft des Ehrgeizes, des Hochmuths, der Herrschsucht im Grunde auch schon die verbrecherische That im Herzen trägt, die Naturmächte dämonisch verlockend einwirken, wie ihm der Wind Mordgedanken in die Ohren pfeift, das Wasser ihm von Königreichen vormurmelt. Es leuchtet ein, daß die Geistererscheinung im Hamlet zugleich der Geist des unnatürlichen Verbrechens selbst ist, das wie ein Gespenst umherschleicht, durch die Schlösser und Thüren dringt, die Bewohner des Hauses mit einem unheimlich beunruhigenden Gefühle peinigt, und unter Qual und Schmerzen danach ringt, sich selbst zu verrathen und seine Strafe zu finden. Aber in der Tragödie nimmt das Symbolische die Gestalt einer furchtbaren, wenn auch verborgenen Wirklichkeit an: seine moralische Bedeutung tritt in äußerlicher, reeller Gegenständlichkeit hervor, weil ihr Träger die abgesonderte Eine Seite des Wirklichen selbst ist. Die erscheinenden Geister sind die Geister wirklicher abgeschiedener Menschen, die Hexen, obwohl halb natürliche, halb übernatürliche Wesen, doch zugleich wirkliche Menschen, die nur durch ihre maaßlose Bosheit unter Mitwirkung höherer Mächte über das menschliche Maaß hinausgehoben erscheinen. In den Lustspielen

dagegen, wie im Sturm und Sommernachtstraum, ist das Wunderbare durch und durch magisch; die Elfen und Geister haben nichts mit der Wirklichkeit gemein; sie gehören einer ganz andern, selbständigen, von den bekannten Geschöpfen der Welt verschiedenen Wesengattung an. Eben darin besteht das Phantastische dieser Gebilde; eben darum ist ihr Wesen gleichsam noch symbolischer als das ihrer Verwandten in der Tragödie. Auch in dieser Verschiedenheit des Tragischen gegen das Komische spricht sich wiederum der klare Blick und das feine Gefühl Shakspeare's für den Unterschied der Gattungen aus: eine eigentlich phantastische Tragödie, wie sie die spanische Phantasie eines Calderon versucht hat, hört in der That auf wahrhaft tragisch zu seyn; das Phantastische gehört nur in die Sphäre des Komischen.

Fassen wir nach diesen Vorbemerkungen den Shakspeareschen Begriff des Komischen überhaupt und dessen Verknüpfung mit dem Phantastischen näher in's Auge, so wird sich daraus zunächst der allgemeine Sinn des Wunderbaren in Shakspeare's Komödien errathen lassen. In seiner Thorheit und Verkehrtheit, in seiner selbstischen Willkühr und Launenhaftigkeit verliert der Mensch die Herrschaft über sich selbst und damit über die Außenwelt: Launenhaftigkeit und Willkühr sind eben nur Folge und Ausdruck des Mangels an Selbstbeherrschung. Er fällt unvermeidlich unter die Gewalt des Zufalls und des unberechenbaren Wandels der äußern Umstände; er wird der Diener einer ihm fremden Macht, der er bald nicht mehr widerstehen kann, weil er ihr von Anfang an nicht widerstehen wollte. Diese Macht ist im Grunde die Natur und seine eigne Natürlichkeit; denn infolge des Mangels an richtiger wahrer d. h. ethischer Auffassung der Dinge und an sittlicher Herrschaft über sich selbst sinkt er unmittelbar unter die Herrschaft seiner natür-

lichen Triebe und Gelüste, seiner momentanen Stimmungen, Neigungen und Begierden, seiner selbstischen Pläne, Vorstellungen und Einbildungen herab. Dieß ist ohne Zweifel, was Shakspeare im Allgemeinen symbolisch andeuten will, wenn er Elfen oder Geister wie Ariel und seine Gehülfen gerade nur mit den Narren und Thoren und den entschieden unmoralischen oder von heftiger Leidenschaft erregten Menschen ihr Spiel treiben läßt, während sie die Edlen und Guten nicht nur verschonen, sondern ihnen sogar unterthan erscheinen. Dieß ist andrerseits der Grund, warum Shakspeare's komische Geister offenbar nur personificirte Naturmächte sind, wie bei genauerer Betrachtung sich ergiebt und im Folgenden bestimmter nachgewiesen werden soll. Für jetzt begnüge ich mich, nur noch darauf aufmerksam zu machen, daß infolge der Art und Weise, wie Shakspeare das Phantastische, Wunderbare, Märchenhafte faßt und behandelt, auch die Unwahrscheinlichkeit, die demselben anhaftet und doch im Drama möglichst vermieden werden muß, so ziemlich verschwindet, weil sie dem Zuschauer nicht zum klaren Bewußtseyn kommt. Coleridge (Literary Remains II, 92) behauptet in seinen Bemerkungen über den Sturm mit Recht, daß es eine Art von Unwahrscheinlichkeit gebe, die uns in jeder dramatischen Darstellung nicht weniger als im wirklichen Leben störe und verletze, weil sie nicht nur mit letzterem in Widerspruch stehe, sondern auch mit der poetischen Wirklichkeit oder mit derjenigen Realität, welche wir, versenkt in das Reich der Phantasie wie in einen Traum, den Gebilden der Poesie unwillkührlich leihen, und in der die sogenannte Illusion besteht. Daraus folgt, daß z. B. in einem Märchen der gewöhnliche, natürliche Hergang einer Begebenheit gerade eine Unwahrscheinlichkeit seyn würde. In der That ist nicht nur in Natur und Geschichte, sondern auch in der Poesie das poetisch

Wahre nicht immer wahrscheinlich und das Wahrscheinliche nicht immer wahr. Denn das Wahrscheinliche beruht durchaus auf Erfahrung und Gewohnheit: es ist eben nur der unter den vorausgesetzten Ursachen, unter den gegebenen Umständen und Verhältnissen gewöhnlich erfolgende und daher von der Einbildungskraft anticipirte Effect; und die psychologische Wahrscheinlichkeit wird daher z. B. unter den Negerstämmen Afrikas oder untern Indern und Chinesen in vieler Beziehung eine ganz andere seyn als unter Engländern oder Deutschen. Nur die Wahrheit ist ewig dieselbe. — Halten wir dieß fest, so folgt von selbst, daß, wenn der Dichter es nur versteht, uns von Anfang an in die Lebensanschauung oder in die poetische Welt, in der er seine Figuren spielen läßt, hineinzuziehen und darin festzuhalten, in eben dieser Welt uns Vieles wahrscheinlich dünken wird, was in der alltäglichen Wirklichkeit durchaus unwahrscheinlich seyn würde. Ist also der Schauplatz der Dichtung auf jener ideellen Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Reiche der Wunder, hat der Dichter seinem Stücke jene phantastisch-komische Lebensansicht zu Grunde gelegt, die ihrem geistig-ethischen Gehalte nach durchaus wahr ist, obwohl sie formell der Wirklichkeit entschieden widerspricht; so kommt es nur darauf an, daß er diese Region gleich in den ersten Scenen uns möglichst lebendig, mit bestimmten, scharfen Umrissen und frischen, kräftigen Farben abschildere, — und er wird die Genugthuung haben, daß alle die wunderbaren Dinge, die er uns zeigt, uns in unserer Illusion durchaus nicht stören, d. h., daß wir das reell Unwahrscheinliche ganz wahrscheinlich finden werden.

Wie meisterhaft Shakspeare dieß Grundsteinlegen für den Bau seiner phantastischen Dichtungen verstanden, wie kräftig und unwiderstehlich er unsere Phantasie auf seinen Standpunkt hinüber zu

ziehen weiß, wird uns klar und deutlich zum Bewußtseyn kommen, wenn wir uns zunächst den Inhalt des Sturms in's Gedächtniß zurückrufen und namentlich die ersten Scenen etwas genauer betrachten.

Das Schauspiel wird eröffnet, ohne Prolog, ohne alle Vorbereitung mit der berühmten, durch die große, eines Schiffscapitäns würdige Genauigkeit und nautische Richtigkeit ausgezeichnete Darstellung des Seesturms, von dem das Ganze nach der Ansicht der meisten Kritiker seinen Namen trägt. Gleich diese erste Scene enthält ein ungewöhnliches, wenn auch noch völlig innerhalb der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit liegendes Ereigniß. Weit ungewöhnlicher schon, obwohl noch keineswegs über- oder unnatürlich, ist die Form, in der sich das Ereigniß darstellt. Nicht Jammern und Klagen, Todesfurcht und Verzweiflung tönt uns, wie wir erwarteten, in die Ohren, sondern mitten in die Verwirrung, die Gefahr und die Noth sprudelt eine Ader des Humors und des Witzes hinein, der mit der augenscheinlichen Lebensgefahr und dem drohenden Untergange seinen Scherz treibt. Wir fühlen daher nicht nur, daß es mit dem dargestellten Verderben nicht recht ernstlich gemeint ist, und Furcht und Mitleid, die Stimmung der Tragödie, bleibt uns fern, sondern wir werden auch sogleich in den Mittelpunkt der komischen Lebensanschauung hineinversetzt, welche offenbar die Basis des Dramas bildet. Wir werden aufgefordert, zu lachen, wo gewöhnlich nur geweint wird. Und doch ist das, was wir sehen, die ganz gewöhnliche Wirklichkeit, Menschen, wie sie uns täglich begegnen, Groß und Klein, Vornehm und Gering nach gebräuchlichem Maaß und Schnitt. Nur das zeigt sich sogleich, daß die wirkliche Welt der Thorheit und Narrheit, der moralischen Schwäche und Böswilligkeit, die wir täglich vor Augen haben, in Wahrheit vielmehr die verkehrte, unwirkliche ist, und

daß sie eben darum, bei Lichte besehen, oft gerade da am lächerlichsten ist, wo sie anscheinend den größten Jammer aufweist. — Die zweite Scene führt uns nach Prospero's Zelle. Der greise Alte, eine hohe würdige Gestalt, mit seinem Zaubermantel und Zauberstabe, neben ihm seine Tochter von seltener Schönheit und reizender Jungfräulichkeit, umgeben von einer romantischen Wildniß, — das Alles muß den Eindruck des Außerordentlichen und Seltsamen auf uns machen, bleibt aber noch immer innerhalb des Maaßes der Natürlichkeit. Wir sind nur um einen Schritt weiter in die poetische Welt, in die uns der Dichter einführen will, vorgedrungen. Nun beginnt Prospero seine Erzählung; mit steigender Aufmerksamkeit hören wir die ausgezeichnet schön erzählte Geschichte, die zwar immer noch nicht die Grenzen des wirklichen Lebens verläßt, doch aber mit ihrem höchst außergewöhnlichen Inhalte schon ganz nahe an das Gebiet des Wunderbaren heranstreift. Selbst das häufige Fragen Prospero's, ob Miranda auch aufmerke, ob sie auch nicht schlafe u. s. w., während die Erzählung doch ihre höchste Theilnahme erregen muß und nach ihrer Versicherung wirklich erregt, — selbst dieses seltsame Fragen, worüber die Kritiker sich vergeblich den Kopf zerbrochen haben, hat m. E. nur den künstlerischen Zweck, den Eindruck des Seltsamen, den die Scene machen soll, zu erhöhen, und nebenbei Miranda's wirkliches Einschlafen, das nachher durch Prospero's Magie bewirkt wird, einzuleiten. Durch Alles dieß sind wir dann schon so weit vorbereitet, daß uns nun Ariel's Erscheinung und Prospero's Zauberkünste, die indeß anfänglich nur leise und geräuschlos auftreten, nicht mehr Wunder nehmen. Der Dichter hat erreicht, was er bezweckte: unsere Phantasie befindet sich bereits in seiner poetischen Welt, ist unbewußt durchdrungen von seiner Intention, und folgt ihm daher auch willig, wohin er sie führt.

Die erste und zweite Scene ist zugleich ein Meisterstück dramatischer Exposition. Einerseits werden wir durch den dargestellten Sturm sogleich mitten in die Fabel des Stücks hineingerissen, unsere Theilnahme wird auf's Höchste angeregt; wir sind neugierig zu erfahren, was dieser sonderbare Anfang, der uns eine Anzahl Personen vorführt, bloß wie es scheint, um sie vor unsern Augen untergehen zu lassen, zu bedeuten habe; wir sind ganz auf die Zukunft angewiesen, und harren erwartungsvoll der Dinge, die da kommen sollen. Andrerseits gewährt uns Prospero's Erzählung einen weiten tiefen Blick in die Vergangenheit. Unsere Phantasie, von den Flügeln Shakspearescher Darstellungskunst getragen, führt uns in das ferne Mailand hinüber. Wir werden nicht nur über die erste räthselhafte Scene aufgeklärt, sondern wir erhalten zugleich eine Biographie und Charakteristik der handelnden Hauptpersonen; die ganze Action gewinnt eine breite Unterlage an einer bedeutenden, thaten- und ereignißreichen Vergangenheit, aus der sie dann im Folgenden gleichsam von selbst wie eine Pflanze aus dem mütterlichen Boden emporwächst. Aber auch mit Ariel, diesem Luftgebilde der dichtenden Phantasie, müssen wir zuvor näher bekannt werden; seine ungewisse, in Aether und Duft verschwimmende Gestalt muß vor unsern Augen erst Leben, Bestimmtheit und Individualität gewinnen. Darum hören wir von seinem Verhältnisse zur Hexe Sycorax, und lernen in seiner Sehnsucht nach Freiheit, die ihn zu Trotz und Undankbarkeit verführt, den Hauptzug seines Charakters kennen. Dieser Auftritt zwischen Prospero und Ariel zeigt Shakspeare's bewundernswürdige Kunst, durch die Exposition zugleich überall die Grundzüge der Charaktere zu liefern, in ihrem glänzendsten Lichte. Gegen den Schluß des ersten Actes wird uns dann endlich auch noch Kaliban, das seltsame Ungeheuer, dessen Prospero schon erwähnt hat,

persönlich vorgeführt; und so haben wir, nachdem auch noch Ferdinand durch Ariel's Zaubergesang nach Prospero's Zelle gebracht und das Liebesverhältniß zwischen ihm und Miranda eingeleitet ist, alle Motive der Action vollständig vor uns: alle Fäden sind so zweckmäßig angelegt, daß die Hand des Meisters sie nun ohne Schwierigkeit zu einem anmuthigen Gewebe zusammenfügen kann.

Der zweite Act zeigt uns den König von Neapel, umgeben von seinem Bruder, von Antonio, Gonzalo und den beiden Hofherren Adrian und Francisco, in tiefer Trauer über den Verlust seines Sohnes, der bei dem Schiffbruch durch Ariel von den Uebrigen getrennt, nach des Königs Meinung seinen Tod in den Wellen gefunden hat. Antonio und Sebastian fassen den Plan, den König im Schlaf zu ermorden, werden aber durch Prospero's Kunst an der Ausführung gehindert. Gestört und erschreckt verlassen alle den Platz, um weitere Nachforschungen nach dem verlornen Ferdinand anzustellen. Statt der feinen vornehmen Ränkeschmiede, der Knechte des aristokratischen Ehrgeizes und Uebermuthes, treten nun in effectvoller Contrastirung die gemeinen plumpen Gesellen, die Sclaven plebejischer Trunksucht und Habgier, auf, und zeigen in lustiger Parodie, wie auch im niedrigsten Pöbel dieselben Schlingpflanzen des Bösen, nur in anderer Form, wachsen und Fürst und Unterthan an Ein Joch zusammenschmieden. Trinculo, der Narr (a jester, wie er im Personenverzeichniß genannt wird, offenbar der Stellvertreter des Clown) und Stephano, der trunksüchtige Kellner, treffen zufällig mit Kaliban zusammen. Diese Scene ist in den unerschöpflichen Born Shakspeareschen Humors getaucht: eine scharfsichtige, vom verletzten Zartgefühl für das Schöne und Edle, vom Zorn über das Häßliche und Gemeine aufgestachelte Ironie spottet der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit, zeigt sie in

ihrer ganzen Blöße, und behandelt doch zugleich den Menschen selbst mit Liebe und Theilnahme.*) Die Würde, mit der selbst ein Stephano und Trinculo dem halb dämonischen, halb thierisch-menschlichen Zwitterwesen Kaliban gegenüberstehen, hat etwas Erhaben-Komisches und Komisch-Erhabenes; die Art und Weise, wie jene sich benehmen, zeugt zwar von tiefer sittlicher Gesunkenheit, zugleich aber schimmert eine gewisse Gutmüthigkeit hindurch, ein verborgener Keim von Humanität; ihr Betragen bleibt immer rein menschlich, ohne Verzerrung, ohne Beimischung des Bestialischen. Auch verliert das Gemeine, Unmoralische, wenn es sich lächerlich macht und mit Narrheit und Unsinn gepaart, also weniger aus bösem Willen, als aus Mangel an Urtheil und Geistesbildung hervorgegangen erscheint, sein niederdrückendes Gewicht, und erregt statt Verachtung und Unwillen, eher eine gewisse Theilnahme für seine Repräsentanten. Stephano und Trinculo sind offenbar die Affen Antonio's und Sebastian's: wie diese um Fürstenthümer willen, die ihrem Horizont völlig entschwunden sind, über Mordgedanken brüten, so lassen jene von einem Kaliban sich göttliche Ehre erweisen, und nehmen von einer Insel Besitz, die sie noch gar nicht kennen. Die parodische Tendenz ist unverkennbar; und obwohl die ganze Scene dem bereits geschürzten Knoten der dramatischen Ent-

*) Dieß ist eine Eigenthümlichkeit des Shakspeareschen Witzes, auf die ich hier gelegentlich aufmerksam zu machen mich nicht enthalten kann. Shakspeare ist zwar ironisch, auch wohl hier und da satirisch, aber so objectiv, so maaßvoll, daß seine komischen Figuren niemals Caricaturen werden. Er behandelt sie alle gleichsam wie seine Brüder, mit einer gewissen Humanität; hinter der Schellenkappe guckt immer der Mensch hervor mit seiner ursprünglichen Würde und Hoheit; selbst die Narren aus den niedrigsten Klassen, die Repräsentanten der gemeinen Laster des Pöbels sinken doch nie zu barbarischer Rohheit und Bestialität herab. Wir können sie nie verachten, sondern eine ähnliche Stimmung wie die des Dichters, eine ähnliche Ironie der Liebe und des Mitleids möchte ich sagen, erfüllt unsere Brust.

wickelung fremd zu seyn scheint, so versetzt sie uns doch nicht nur in die beste Laune, sondern wir fühlen uns auch durch das anscheinend Ungehörige keineswegs gestört. Zugleich dient sie dazu, den ernsten, empörenden, dem Wesen der Komödie nicht entsprechenden Eindruck, den Antonio's und Sebastian's Verrätherei in uns zurückgelassen hat, zu verwischen, und uns vorzubereiten auf den lieblichen Anblick, den die erste Scene des dritten Actes darbietet.

Ferdinand und Miranda, von Prospero in einiger Entfernung beobachtet, gestehen sich ihre Liebe. Eine kurze Spanne Zeit hat hingereicht, um die für einander bestimmten Herzen unauflöslich zusammenzuschmelzen. In der That ist die Liebe im engern Sinne immer eine Geburt des Augenblicks: eine lange Bekanntschaft, gegenseitige Achtung und Zuneigung mag vorhergehen oder nicht vorhergehen, für die Liebe ist das gleichgültig: sie wächst daraus nicht etwa hervor wie die Knospe aus ihrem Kelche, sondern Bekanntschaft, Zuneigung, sind gleichsam nur das Brennmaterial, in welches der Blitz der Liebe erst einschlagen muß, ehe es Feuer und Flammen giebt. Ferdinand und Miranda sind das lieblichste Seitenstück zu Romeo und Julie, nur mit dem Unterschiede, daß hier in der Komödie auch die Liebe den tragischen Kothurn mit dem komischen Soccus vertauscht hat: statt der düstern, verzehrenden Gluth der Alles mit fortreißenden, maaßlosen Leidenschaft, die dort wie eine unheilschwangere Gewitterwolke den Horizont beschattet und die volle Gewalt des tragischen Pathos in sich trägt, sehen wir hier zwar auch das Feuer der Leidenschaft, aber eine Leidenschaft zweier sanfter, gehorsamer, kindlich weicher Herzen, die wie ein reines, mildes und doch weithin strahlendes Licht alle Gegenstände mit den heitersten Farben schmückt; dort ist Alles Donner und Blitz, der zuckende Funke, der glänzt und leuchtet, aber auch vernich-

tet; hier ist es der erste Strahl der Morgensonne, die einen lieblichen Frühlingstag verkündend, schüchtern und erröthend über die Bergesgipfel in's Thal herniederblickt. Und doch fühlen wir, trägt dieser zarte eben erst aufsprießende Keim eine Kraft in sich, der keine Macht der Welt gewachsen ist. Auch Prospero's magische Kunst, die Donner und Blitz und Sturm und Wellen sich dienstbar gemacht und alle übrigen Personen wie Kinder am Gängelbande leitet, hier hat sie keine Gewalt, hier konnte sie nicht einmal aufhalten und verzögern, geschweige denn hindern oder zerstören. Prospero will zwar, daß Miranda und Ferdinand ein Paar werde, darauf ist sogar die Spitze aller seiner Wünsche und Absichten gerichtet; aber zugleich möchte er, daß ihre aufkeimende Liebe genau Schritt hielte mit dem Reifen seines Planes. Er weiß doch nicht, wie die außerordentlichen Ereignisse, wie seine Zauberkünste und der vermeintliche Verlust des geliebten Sohnes auf den König wirken werden, ob er geneigt seyn wird, nachzugeben und in die Vermählung Ferdinand's mit Miranda zu willigen. Darum möchte er auch deren Liebe gern beherrschen, er möchte, daß der Funken zwar zünde, aber nicht sogleich Flammen schlage; das ist ohne Zweifel der Hauptgrund, weßhalb er Ferdinand anfänglich so feindlich behandelt und ihn zu niedrigen Knechtsdiensten verurtheilt. Allein auch in der Knechtsgestalt findet die Liebe das verwandte Herz; auch den gemeinsten Dienst und die roheste Arbeit weiß sie zu adeln; unaufhaltsam übt der Magnet seine unsichtbare Gewalt; — und Prospero muß zuletzt sich gefallen lassen, was alle Magie der Welt nicht hintertreiben könnte.

Von dieser Seite gefaßt, steht diese erste Scene des dritten Acts wiederum in einem sinnreichen Contraste gegen die beiden folgenden, in denen Prospero's Zauberkunst ihre ganze Macht entfaltet. Sie bewährt sich zunächst neckend und spottend an

den Narren des Stücks, an den Sclaven ihrer sinnlichen Gelüste, dem Bösen in der Gestalt der Albernheit und der Gemeinheit, das nicht stark genug ist, um es ernst mit ihm zu nehmen, weil es schon von selbst sich unschädlich macht. Ich meine die Scene, in der Kaliban den halbtrunkenen Stephano beredet, Prospero'n seiner Bücher und Zaubermittel zu berauben und ihn dann zu tödten, damit er selbst mit der schönen Miranda als König der Insel herrschen könne. Auf diese Scene, die durch Ariel's Eingreifen zum ergötzlichen Possenspiel wird, folgt das ernstere Nachspiel in der höheren Sphäre der vornehmen, wohldurchdachten Bosheit. Antonio und Sebastian haben, wie wir in den folgenden Scenen erfahren, ihren Plan gegen das Leben des Königs keineswegs aufgegeben; sie warten nur auf günstigere Gelegenheit. Auch des Königs Herz bleibt ungerührt, ohne Erinnerung an seine Schuld. Darum fährt eben so plötzlich Ariel in Gestalt einer Harpye unter Donner und Blitz dazwischen, und hält den „drei Sündenmännern" eine erschütternde Strafpredigt, indem er sie an Prospero und ihr Verbrechen erinnert. Ja Prospero's Magie zeigt sich hier so mächtig, daß sie sogar dem Wahnsinn gebietet; in Geisteszerrüttung verlassen alle drei den Schauplatz, von dem besorgten Gonzalo, Francisco und Adrian gefolgt. — Beide Scenen stehen offenbar wieder in contrastirender Beziehung zu einander. Dort wird der lächerliche Mordplan der Narren nur verhöhnt und ganz äußerlich in der Ausführung erstickt; hier dagegen trifft die verstockten Bösewichter, die mit Verbrechen belastet, auf neue Unthaten sinnen, die härteste, tief in's Mark schneidende Strafe. Die Action droht eine tragische Wendung zu nehmen, und die letzte Scene würde in der That einen zu tiefen erschütternden Eindruck zurücklassen, wenn nicht der Dichter bemüht gewesen wäre, sie so rasch und plötzlich vor unsern Augen zu entfalten,

und Farben, Umrisse, Licht und Schatten so gemildert aufzutragen, daß wir den Wahnsinn mit seinen Schrecknissen nicht recht zu Gesicht bekommen. Andrerseits mußte auf sie ein gewisser Nachdruck gelegt werden, weil sie den Gipfelpunkt der dramatischen Verwickelung bildet: der Knoten ist geschürzt, und die folgenden beiden Acte haben nichts weiter zu thun, als ihn geschickt und glücklich zu lösen.

Mit diesem Geschäft beginnt dann auch sogleich der vierte Aufzug. Prospero legt die Maske gegen Ferdinand ab, bittet ihn um Verzeihung wegen der ihm aufgelegten Prüfung, und legt mit väterlicher Zärtlichkeit Miranda's Hand in die seinige. Zur Feier des Verlöbnisses führen seine Geister ein sinniges Festspiel auf, in welchem Juno und Ceres das junge Paar beglückwünschen. Man hat dieß Intermezzo störend gefunden, und nicht ganz mit Unrecht. In der That macht es trotz seiner Kürze einen Riß in den Zusammenhang und hemmt plötzlich die im Uebrigen so rasch fortschreitende Action. Einerseits indessen dient ein äußerer Umstand dem Dichter zur Entschuldigung. Der Sturm wurde, wie wir aus sichern Nachrichten wissen, Anfangs 1613 bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zur Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit Elisabeth, der Tochter Jakob's, aufgeführt; und Tieck vermuthet daher mit Recht, daß das episodisch eingeflochtene Festspiel mehr dem fürstlichen Paare außerhalb des Stückes als dem Liebespaare auf der Bühne gegolten haben dürfte; vielleicht wurde es erst für jene besondre Aufführung nachträglich hinzugedichtet. Andrerseits steht dasselbe in näherer Beziehung zu den Motiven der Action, als es auf den ersten Anblick scheint. Zunächst dient es dazu, um das wahre, einfache, patriarchalische Wesen der Ehe hervorzuheben, und den Vorzug ihrer reinen, naturgetreuen Gestalt über die verzerrte Form, die sie in der Welt einer übertriebenen

Civilisation erhalten hat, auf das Stärkste zu markiren. Es dient dazu, um darauf hinzuweisen, daß im Sturm des Lebens eine ächte Ehe stets den unerschütterlichen Grund für den Anker der Glückseligkeit gewährt, daß sie es ist, die feststeht, wenn alles Andre in den hochgehenden Wellen unstät schwankt und treibt. Außerdem hat Prospero offenbar ein nahes Interesse, seinem auserwählten Schwiegersohne die Macht seiner Kunst in ihrem hellsten Lichte zu zeigen. Sie ist das Einzige, womit er in seiner Einöde dem verwöhnten Fürstensohne zu imponiren vermag. Endlich sucht seine väterliche Fürsorge auch noch durch den Mund seiner Geister dem jungen, feurigen Paare Keuschheit und Reinheit einzuschärfen, daß nicht die Frucht gebrochen werde, ehe sie reif ist, und statt zu versüßen, das eheliche Glück vergifte. Dem Festspiel folgt unmittelbar die lustige Hetzjagd gegen Kaliban, Stephano und Trinculo. Der hohe Kothurn, auf welchem Juno, Ceres und Iris einherschreiten, verwandelt sich wiederum plötzlich in den niederen Soccus des Gemein-Komischen. Dieß Hin- und Herschwanken zwischen den Extremen ist ein eigenthümlicher Charakterzug des Stückes, worauf ich aufmerksam mache, weil es zu der besondern Lebensanschauung, die sich m. E. darin ausspricht, wesentlich gehört. —

Nachdem auf diese Weise die Verwickelung von zwei Seiten gelöst ist, hat der fünfte Act noch den Hauptknoten zu entwirren. Die Entwirrung erfolgt indessen eben so rasch und leicht, wie die Verwirrung: Prospero's magische Kunst, die den Knoten schürzte, löst ihn auch wieder auf. „Himmlische Musik“, von Prospero's Geistern aufgespielt, verscheucht den Wahnsinn. Wieder zur Besinnung gekommen, erscheint des Königs Gemüth tief erschüttert und von wahrer Reue durchdrungen. Auch Sebastian und Antonio können der geheimnißvollen, Geist und Herz ge-

fangen nehmenden Macht nicht widerstehen: sie schweigen wenigstens und genehmigen die Anordnungen, die Prospero und Alonzo treffen. Freudig willigt der König in die Vermählung Ferdinand's mit Miranda; beide sollen vereinigt Neapel und Mailand beherrschen. Auch Stephano, Trinculo und Kaliban erhalten Verzeihung. Zuletzt findet sich, daß auch das Schiff gar nicht gescheitert ist, sondern durch Prospero's Magie unversehrt erhalten, in einer Bucht am andern Ende der Insel liegt. Nachdem Prospero auf diese Weise Alles erreicht, was er wünschte, und Ariel noch beauftragt hat, für günstige Rückfahrt Sorge zu tragen, hat auch seine Kunst ein Ende; er giebt dem gehorsamen Diener, der Alles so trefflich ausgeführt hat, die versprochene Freiheit zurück, und versenkt Zauberbuch und Zauberstab in die Tiefe des Meeres; Alles löst sich in Friede und Freude auf: der Sturm hat ausgetobt; Ruhe und Heiterkeit und mit ihr die ordinäre regelrechte Wirklichkeit, die alte süße Gewohnheit des Daseyns, nach der sich Alle sehnen, kehren zurück.

Dieß ist der Inhalt der wunderbaren oder soll ich sagen, wunderlichen Dichtung, die Fabel des Stücks. Hat sie Shakspeare aus der erwähnten Ballade oder aus einer ihr zu Grunde liegenden Novelle geschöpft, so hat er an ihr, seiner Gewohnheit gemäß, scheinbar wenig geändert. Jede Aenderung aber ist eine wesentliche Verbesserung. In der Ballade bleibt es ein unerklärter Umstand, daß Benormo-Antonio den vom Throne gestoßenen Bruder nicht lieber getödtet hat, statt ihn im Lande umherirren, und Theilnahme, Mitleid, ja vielleicht Aufruhr gegen den Usurpator erregen zu lassen. Shakspeare hat dieß Bedenken glücklich beseitigt, und dabei zugleich den liebenswürdigen Charakter des alten, treuen, gutmüthigen Gonzalo durch den Einen schönen Zug so deutlich uns vor Augen gestellt, daß wir

ihm tief in die Seele hineinsehen. Daß bei ihm der König von Neapel dem verrätherischen Bruder zur Ausführung seines Planes behülflich ist, daß diese dritte fürstliche Person, die in der Ballade ganz fehlt, überhaupt in die dramatische Entwickelung verflochten und Ferdinand nicht, wie der Alfonso der Ballade, der Sohn des Usurpators, sondern der Sohn und Erbe von Neapel ist, dient in jeder Beziehung zur tieferen Motivirung der Action und der Charaktere. Denn in der Ballade fällt die Reue des hochverrätherischen, unnatürlichen Bruders ganz plötzlich, wie aus den Wolken herab, und ist nur in lyrischer Weise, ohne alle nähere Ausführung motivirt. Bei Shakspeare dagegen wird die Bekehrung des Königs von Neapel, seine Versöhnlichkeit und seine rasche Einwilligung in Prospero's Begehren doppelt und dreifach begründet, zunächst durch die tiefe Trauer über den vermeintlich ertrunkenen Sohn, dann durch Prospero's sinnverwirrende Zauberkünste, endlich durch die Heilung der Geistesstörung und das Wiederfinden des Vermißten. Des Königs Bekehrung aber hat nothwendig Antonio's Nachgiebigkeit zur Folge: hätten auf ihn die Schrecken des Wahnsinns auch keinen genügenden Eindruck gemacht, wollte er auch dem Gefühle der Ohnmacht gegenüber der erprobten Zaubergewalt Prospero's Trotz bieten, — in dem Verhältniß, in welchem er zu Neapel steht, kann er nicht Nein sagen, wenn der König Ja sagt. Außerdem dient das Verhalten Antonio's gegen den König und dessen Bruder, namentlich der angesponnene durch Ariel verhinderte Mordplan, zur näheren drastischen Entfaltung der Charaktere. Wir würden ohne diesen Zug Antonio's Sinnesweise nur aus Prospero's Erzählung, aus längst vergangenen Thaten und Begebenheiten kennen lernen; für das Drama, das es vornehmlich mit der Gegenwart, mit Thaten und thatlustigen Gedanken zu thun hat, wäre er eine hohle Nuß. Selbst der geringfügige

Umstand, daß bei Shakspeare das Schiff des Königs nur scheinbar gescheitert ist, und zuletzt zur Heimfahrt der glücklich Wiedervereinten wohlgerüstet im Hafen bereit liegt, während in der Ballade die sicilianische Galleone zwar zur rechten Zeit, aber ohne rechten Grund erscheint und der Erzählung zu ihrem Ende verhilft, ist eine Verbesserung, und beweist, wie Shakspeare bis in's kleinste Detail hinein mit berechnender künstlerischer Besonnenheit zu Werke ging.

Je geringer die Veränderungen sind, um so bedeutender erscheinen die Bereicherungen des gegebenen Stoffes. Während in der Ballade die handelnden Personen nur aus den beiden fürstlichen Brüdern und ihren Kindern bestehen, zeigt Shakspeare seine Meisterschaft im Charakterisiren an mehr als zwölf der verschiedenartigsten Figuren. Er läßt sie nicht nur reden, wie in so vielen neueren Dramen geschieht, sondern er weiß sie auch zu beschäftigen. Und was mehr ist: jeder Charakter ist in der Umgebung, in der er zunächst steht, ein Lichtpunkt, in welchem, wie sich zeigen wird, der Grundgedanke des Ganzen, die Lebensansicht, auf die es basirt ist, sich reflectirt. Die Gruppen, in die er sie zu diesem Ende zusammenordnet, sind in besonders klarer, übersichtlicher Weise, fast symmetrisch disponirt. Den beiden fürstlichen Brüdern von Mailand steht zunächst das königliche Brüderpaar von Neapel gegenüber. Der alte gute Gonzalo bildet die Vermittelung zwischen Prospero und seinen Feinden für die Vergangenheit, Ferdinand und Miranda das Unterpfand der Vereinigung für die Gegenwart und Zukunft. Die beiden unbedeutenden Hofleute, Adrian und Francisco, machen den Uebergang aus der hohen Region der gekrönten Häupter und ihrer Angehörigen in die niedrige Sphäre des gemeinen bürgerlichen Lebens, in der der Schiffspatron und der Bootsmann, Stephano, Trinculo und Kaliban sich bewegen. Ueber

der Gesammtgruppe schweben die luftigen Bewohner des Geisterreichs, Ariel und seine Gesellen. In der That eine ebenso harmonische, wie bedeutsame Zusammenstellung.

Hätte also auch Shakspeare den Stoff von anderswoher entlehnt, so werden wir doch sagen müssen, daß in der That nur der nackte dünne Faden der Begebenheiten, so weit sie die vier Hauptpersonen betreffen, der fremden Quelle angehört; alles Uebrige, die Formirung und Entwickelung sämmtlicher Charaktere, die Action, soweit sie wirkliches, präsentes Wollen und Handeln ist, namentlich alle Beziehungen zwischen dem Könige, Antonio, Sebastian und Gonzalo, das ganze in die dramatische Entwickelung eingreifende Zauberwesen, endlich das komische Zwischenspiel, das Stephano, Trinculo und Kaliban als parodisches Seitenstück zum eigentlichen Drama aufführen, — das Alles ist Shakspeare's Erfindung. Wie sich danach von selbst versteht, ist auch die künstlerische Form, die innere organische Einheit, welche die so verschiedenartigen Figuren, Begebenheiten, Lebensgebiete harmonisch verknüpft, sein Eigenthum. — Es fragt sich nur, wo liegt dieser innere Einheitspunkt, der, wie ich immer wieder erinnern muß, jedes Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht?

Auf den ersten Blick zeigt sich, daß im Sturm die heterogensten Elemente wie absichtlich zusammengesucht und gegeneinander gestellt sind. Glück und Unglück, Tugend und Laster, Verbrechen und Wohlthaten, rasche Bosheit und eben so rasche Reue, die Spitze menschlicher Hoheit und Würde neben der tiefen Verworfenheit, höchste Reinheit und Unschuld neben halbthierischer Rohheit und Lüsternheit, tragischer Ernst und ausgelassenes Lachen, Fürstenherrschaft und Knechtsdienst, Zauberei und Wunder inmitten der alltäglichen Wirklichkeit, — in der That die äußersten Enden der Menschheit scheinen in Einen Knoten zusammen-

geknüpft. Man ist daher im ersten Augenblick in Verlegenheit; man sieht sich nach äußerer Hülfe um; und da wir bereits gefunden haben, daß die Titel der Shakspeareschen Komödien, wie das Wintermärchen, Wie es Euch gefällt, Was Ihr wollt, trotz ihrer Sonderbarkeit doch nicht ohne Absicht und Bedeutung gewählt sind, so wird unser Auge unwillkührlich auf den Titel des Stücks gerichtet: wir vermuthen vorläufig, daß auch der Name des Sturms in irgend einer inneren Beziehung stehe zu dem ideellen Inhalte des Stücks. Darin werden wir bestärkt, wenn wir sehen, daß, wie schon angedeutet, durch das ganze Stück ein eigenthümliches Drängen und Wogen sich hindurchzieht, ein Schweben und Schwanken zwischen den äußersten Extremen nicht nur hinsichtlich der Begebenheiten, Schicksale und Situationen, sondern auch hinsichtlich der Charaktere und deren Zusammenstellung; — eine gewisse innere Unruhe treibt nicht nur die Personen des Stücks, sondern ergreift auch den Leser. So heterogene, sich schroff widersprechende Elemente, wie sie hier sich begegnen, müssen ja in ihrem Aufeinandertreffen nothwendig eine heftige Bewegung hervorrufen. Gleich im Anfange erscheint daher Leben und Tod in schwebendem Kampfe; das Leben siegt: die Mannschaft des strandenden Schiffes, dem anscheinend unvermeidlichen Tode entgegensehend, wird zwar gerettet, aber, zum Theil wenigstens, neuem Kampfe und Wirrniß entgegengeführt. Prospero's Unterhaltung mit Miranda, die Erzählung seiner Schicksale, gewinnt durch jenes beständige Fragen eine ihrem Inhalte entsprechende unruhige Form. Es liegt darin zugleich der Beweis von der tiefen inneren Bewegung, in der Prospero selbst sich befindet. Mit Ariel's Auftreten beginnt sodann die eigentliche Action; er ist offenbar das Schwungrad, das, von einer höheren Kraft getrieben, die ganze Maschine in Gang bringt. Zugleich aber ist er selbst von der

brennenden Sehnsucht nach Freiheit erregt und bewegt; er murrt gegen die Knechtschaft, die er halb gezwungen, halb freiwillig (aus Dankbarkeit) über sich genommen, trägt sie aber auf die Mahnung Prospero's mit geduldigem, pflichtgetreuem Gehorsam, — im Gegensatz zu dem diabolisch-bestialischen Kaliban, den die Bosheit, der Haß und die thierische Wildheit zur Empörung gegen Prospero reizen und seine fluchende Seele rastlos umhertreiben. Unter Ariel's Leitung ergreift dann auch die geretteten Schiffbrüchigen dieselbe unruhige Bewegung innerlich und äußerlich. Ferdinand, über Miranda's Anblick alles Leid vergessend, wird von Prospero aus dem Himmel seines Glücks herabgestoßen, der Fürstensohn zum gemeinen Knecht erniedrigt. Alfonso, von Schmerz über den Verlust seines Sohnes niedergedrückt, suchend durch die Insel irrend, versinkt plötzlich in tiefen Schlaf; Antonio und Sebastian, von ihren ehrgeizigen Plänen gestachelt, werden im Augenblicke der Ausführung in den Anfang zurückgeworfen; alle drei, gerade als sie, zu einiger Ruhe gekommen, an den Freuden des Mahles sich erquicken wollen, verfallen in eine Art von Wahnsinn, und stäuben entsetzt auseinander. Aehnlich ergeht es den komischen Helden des Stücks, dem Fürsten der Trunkenheit Stephano und seinen Unterthanen; fortwährend beunruhigt, geneckt und geplagt schweifen sie auf der Insel umher, die mit ihren Sümpfen und Lachen den eben so unsichern Schauplatz aller dieser Unruhe bildet. Und wie sie statt durch den beabsichtigten Mord eine Herrschaft zu gewinnen, in gemeiner Diebsmanier nur stehlen, und statt zu Fürsten und Herren sich aufzuschwingen, vielmehr den Thieren des Waldes gleich, von Hunden gehetzt aber zuletzt begnadigt und in ihre Rechte wiedereingesetzt werden; so gelangen auch die Fürsten und Herren aus tiefer Qual, Verwirrung und Verirrung in das rechte Geleise zurück und finden sich selbst, und

Sohn und Tochter, Schiff und Reich wieder. Das Ende ist für alle eben so überraschend als Anfang und Mitte; erst mit dem Schlusse des Stückes, auf der Rückfahrt nach der Heimath, kehrt Ruhe und Friede völlig zurück. Und diese ganze Fülle von Ereignissen und Begebenheiten spielt sich in reißender Schnelligkeit, in der kurzen Zeit von vier Stunden ab, wie der Dichter ausdrücklich hervorhebt!

Man hat dem Drama vorgeworfen, daß es ihm an eigentlicher Handlung fehle. Allerdings besteht die Action fast nur in diesem inneren Drängen und Treiben; äußerlich kommt es meist nur zu Entschlüssen und Plänen, die mitten in der Ausführung stecken bleiben und zu ganz entgegengesetzten Erfolgen führen; nur Prospero's Wünsche gelangen zur Verwirklichung. Allein gerade dies Umschlagen, dies vergebliche Mühen und Ringen, dürfte der Intention des Dichters völlig entsprechen. Wenigstens können wir, wenn wir dieses Schwanken bemerken, wenn wir gleichermaßen in den Charakteren nicht nur die äußersten Contraste zusammengestellt, sondern auch alle handelnden Personen vom schroffsten Wechsel des äußern Glücks und Unglücks wie der innern Gemüthsbewegungen hin- und hergeworfen finden, wenn wir endlich sehen, wie auch in der Diction, im Wechsel des Erhabenen und Gemeinen, des Komischen und Ernsten dasselbe Fluthen und Wogen sich zeigt,*) — wir können, sage ich, nicht wohl zweifeln, daß diese unruhige Bewegung des inneren und äußeren Lebens vom

*) Ich erinnere nur an die berühmte Stelle Act IV, Sc. 1: These our actors are melted into air etc.: es giebt in allen Dichtungen Shakspeare's kaum eine erhabenere Stelle als diese; auch Ariel's Strafrede an die drei fürstlichen Bösewichter Act IV, Sc. 3 ist im großartigsten Style gehalten, — wogegen die Scherze Stephano's und Trinculo's auf das Grellste abstechen.

Dichter aus der Tiefe seiner Grundanschauung heraus beabsichtigt sey.

Es giebt nun in der That, vielleicht in jedes Menschen Leben, Tage und Zeiten, in denen uns nichts recht gelingen will, in denen wir von einem unsichtbaren Dämon umhergetrieben, ringen und streben, ohne zum Zweck zu gelangen, wankend und schwankend zwischen entgegengesetzten Impulsen, Richtungen und Zielpunkten, in innern und äußern Widerspruch uns selbst anscheinend verlierend, bis wir uns zuletzt, oft plötzlich und unerwartet, gerade auf dem rechten Platze wiederfinden. Dieß wunderliche Treiben und Drängen beruht nicht bloß auf dem Spiele des Zufalls, auf dem Wechsel der äußern Umstände und Verhältnisse; die Zufälligkeiten bilden vielmehr nur die Eine Seite; ihnen entspricht auf der andern ein inneres Gähren des Geistes, ein Keimen und Sprossen von neuen Entschlüssen und halb unbewußten Wünschen, Hoffnungen und Befürchtungen, eine unruhige Stimmung der ganzen Seele. Beide Seiten wirken in Wechselbeziehung zusammen, die eine ist nur das Echo der andern. Es sind meist die Tage geheimer Geburtswehen, wo das Leben aus innerster Tiefe nach einer neuen Gestaltung ringt, wo der alte Stoff chaotisch zu zerfließen beginnt, um sich, durch verborgene Kräfte geformt, zu neuen Gebilden zusammenzufügen. Wir fühlen wohl dies Werden, dies Treiben und Drängen; aber wir wissen nicht, von wannen es kommt und wo es hinaus will. Erst wenn wir zur Ruhe gekommen, auf das Gewordene zurückschauen, erkennen wir die mannichfaltigen Motive und Kräfte, die es hervorriefen. In der Weltgeschichte sind diese Tage jene dunkeln, unverständlichen Zeiten, in denen die Menschen, ohne zu wissen warum, in ihrer eignen Haut sich nicht bequem fühlen, Zeiten der Gährung, in denen das alte Haus wankt und den Einsturz droht und doch zum neuen das

Material noch nicht vorhanden ist, Uebergangsperioden, in denen das Schiff der Geschichte unsichtbar fortgetrieben wird, anscheinend ohne Steuer und Compaß, in denen neue Richtungen, neue Motive der Entwickelung, Embryonen schöpferischer Ideen, dem Auge der Gegenwart verborgen, sich bilden und der Same einer inhaltsschweren Zukunft ausgestreut wird; — Zeiten, die nothwendig etwas Dunkles, Geheimnißvolles haben, und in denen daher neben der alltäglichen Geschäftigkeit, neben der gangbaren Theilnahme für die praktischen Interessen des gemeinen Lebens, Mysticismus und Geheimnißkrämerei, Wundersucht und Aberglaube wuchernd aufschießen. Mit einem Worte, es sind die Zeiten, in denen, wie der Sturm das Meer bewegt, man weiß nicht, woher er kommt und wohin er geht, so die geheimen Mächte, die unser Schicksal leiten, an den alten morschen Tragbalken des Lebens rütteln, den gebährenden Schooß der Geschichte befruchten und das ganze Daseyn im tiefsten Grunde aufrühren, so daß die fernsten, heterogensten Stoffe sich begegnen, und neben den neuen, zu Tage drängenden Geburten auch alte, schon mythisch gewordene Gestalten wieder auftauchen, halb vergessene Träume wirklich werden, und das anscheinend Todte zu frischem Leben aufersteht.

Ich meine von der Seite, die in solchen Zeiten vorzugsweise heraustritt, im Grunde aber zum menschlichen Daseyn stetig und allgemein gehört, hat der Dichter des Sturms Leben und Geschichte aufgefaßt. Er stellt das Leben dar wie vom S t u r m e bewegt, — bewegt durch die heterogenen einander widersprechenden Elemente, die anscheinend zufällig zusammentreffen, bewegt durch seine eignen, in Gährung gesetzten Säfte und Kräfte, bewegt durch die geheimnißvolle Macht, die der Mensch Zufall oder Glück nennt, die aber in der That die Magie des Schicksals, d. h. die Seele der schaffenden Kräfte in

Natur und Geschichte ist, welche den großen, welthistorischen Geistern, den Genien der Menschheit, dienstbar sind, um durch sie dem Fortschritt in Leben und Geschichte den Weg zu bahnen, — den Willen der Vorsehung zu vollziehen.

Nehmen wir an, diese besondere Lebensansicht habe Shakspeare im Sturm veranschaulichen wollen, so erklärt sich nicht nur der Titel des Drama's, sondern auch die Art der Charakteristik, der Inhalt und Gang der Action und namentlich das überall eingreifende Zauber- und Wunderwesen. Es erklärt sich, warum alle handelnden Personen, bis auf den einen Prospero, nicht sowohl als Träger ihres Daseyns, sondern vielmehr getragen von ihm erscheinen, getrieben von diesem Sturme, der sie unwillkührlich erfaßt, ihr Schicksal bestimmt, ihre Handlungen leitet, dessen Wirkungen sie wohl wahrnehmen, dessen Wesen aber sich ihnen erst offenbart, nachdem Alles bereits geschehen ist, was geschehen sollte. Das Unglück, das sie betroffen, die Wundererscheinungen, von denen sie geschreckt werden, halten sie für seltsame Zufälligkeiten, für Launen der Natur, sonderbare Eigenschaften der Insel und ihrer Bewohner. In der That aber ist es die magische Kunst Prospero's, die das Alles bewirkt, es sind Prospero's Geister, die im Grunde das irdische Daseyn halten und gestalten, indem sie die Regungen und Bewegungen des geheimen psychischen Lebens der Natur versinnlichen, gleichsam die Seelen der Pflanzen, der Steine und Metalle, der Winde und Wolken; es sind die kleinen und doch so mächtigen Geisterchen, die Prospero so schön beschreibt, wenn er ihnen (Act V, Sc. 1) zuruft:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen,
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fußes,
Den tobenden Neptunus jagt, und flieht
Wann er zurückkehrt; halbe Zwerge, die ihr,
Bei Mondschein grüne saure Ringlein macht,

Wovon das Schaf nicht frißt; die ihr zur Kurzweil
Die nächt'gen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut, mit deren Hülfe,
Seyd ihr gleich schwache Häutchen, ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'sche Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauten Kampf gesetzt, den furchtbaren Donner
Mit Feu'r bewehrt, und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil —

Aus dieser Beschreibung geht deutlich hervor, daß das ganze so tief in die Action eingreifende Geister- und Zauberwesen nur die phantastisch symbolische Form ist für die geheimen Mächte, die in der Natur walten und auf das menschliche Leben so bedeutsam einwirken. Aber dieselben Geister rühmen zugleich von sich (Act III, Sc. 3), „Diener des Geschicks“ zu seyn, „das diese niedere Welt, und was darinnen, als Werkzeug braucht.“ Und in der That sind die geheimen Naturmächte in jenen Zeiten, in denen der Strom des Lebens wie vom Sturm bewegt dahinrauscht, gewaltige Werkzeuge in der Hand des Schicksals: Mißwachs, Hungersnoth, Seuchen und Pest können in solchen Zeiten die Hebel weithin wirkender Revolutionen, verheerender Kriege, grauser Unthaten werden; ein ungewöhnlich harter Winter kann den Sturz einer Weltherrschaft veranlassen. In der That sind die Geister Prospero's die personificirten Pläne des Schicksals, welche nicht nur den Verlauf der Naturereignisse leiten, sondern auch jenes wunderbare Zusammentreffen bewirken, das in der oberflächlichen Sprache des gemeinen Verstandes Zufall und Glück genannt wird. Nach gewöhnlicher Ansichtsweise würde der Sturm, der das Schiff des Königs an Prospero's Insel verschlägt und dadurch des letzteren Rückkehr und Wiedereinsetzung veranlaßt, ein Zufall heißen; hier erscheint er absichtlich erregt, um bestimmten Zwecken zu dienen. Prospero's frühere Rettung würde gemeinhin für einen Zufall gel-

ten; hier ist sie zum Wunder umgeprägt. Das Erwachen des Königs in dem Augenblick, wo sein Leben von Sebastian und Antonio bedroht ist, würde gemeinhin ein besonderer Glücksfall genannt werden: hier ist es Ariel, der die Schläfer weckt und den verbrecherischen Plan vereitelt. Auch der plötzliche Wahnsinn und die eben so plötzliche Bekehrung der drei „Sündenmänner" würde höchstens für eine auffallende, durch besondere Umstände veranlaßte psychologische Erscheinung angesehen werden, während sie hier das Werk Prospero's und seiner Geister ist. Die Irrungen und Verlegenheiten endlich, in welche Stephano, Trinculo und Kaliban gerathen, würden gemeinhin nur für das neckende Spiel des Zufalls im Bunde mit ihrer eignen Thorheit, Trunkenheit und rohen Begehrlichkeit ausgegeben werden, während hier Ariel sie zum Spielwerke seiner Laune macht, um durch seine Neckereien ihre thörichten Absichten zu hintertreiben.

Allein die geheimen Gewalten, von denen der Gang der Action geleitet wird, kreuzen und irren nur die Pläne der Narren und Bösewichter; über Miranda und Ferdinand haben sie, wie schon bemerkt, keine oder doch nur eine äußerliche, den Leib treffende Gewalt. Auch der alte Gonzalo bleibt von ihnen verschont. Denn jene sturmbewegten Zeiten sind nur so voll trüber Gährung und unheimlicher Ruhelosigkeit kraft der verstörend in sie eingreifenden Macht des Bösen. Ohne dieselbe würde das Leben des Einzelnen wie die Geschichte der Menschheit zwar bewegt, ja vielleicht in schneller fortschreitender Bewegung dahinfließen; aber die Bewegung würde nie in jenes unruhige Wogen und Fluthen, in jenes unheimliche Gedränge und Gewirre ausarten. Dieß wird nur hervorgerufen durch den Kampf des Guten gegen das Böse. Um diesen Kampf dreht sich daher auch in unserm Drama die ganze Action. Prospero ist gleichsam die

personificirte Macht des Guten. Er vertritt hier die Stelle Eines der großen Geister, der Genien der Menschheit, denen die Leitung der Geschichte anvertraut ist. Ihm dienen daher die Elemente der Natur, ihm dient jenes wunderbare Zusammentreffen unbedeutend scheinender Zufälle und Naturereignisse, die doch oft die mächtigsten Wirkungen zur Folge haben, — ihm dienen die kleinen schwachen Geisterchen, die doch das Licht der Sonne zu verdunkeln und die Erde in ihren Grundfesten zu erschüttern vermögen. Tiefsinnig ist zugleich angedeutet, wie es im letzten Grunde doch nur die Macht des Gedankens, der von ethischen Motiven geleiteten Erkenntniß und Wissenschaft ist, aus deren Schooße die Neugestaltung des Lebens der Einzelnen, wie die großen Evolutionen der Geschichte geboren werden: Prospero's tiefdringende Studien allein haben ihn auf die Höhe emporgehoben, von der er jetzt das Schicksal seiner mächtigen Feinde lenkt. — Ihm gegenüber auf der äußersten Gränze des Gegensatzes steht Kaliban, dieser Ausbund von Bosheit und Bestialität, die Personification des bösen Willens selbst. Ihn zähmt nur momentan der äußere Zwang und die innere Ohnmacht; sein Wille bleibt böse, und es erprobt sich an ihm die unumstößliche Wahrheit, daß, wenn auch das Böse als That stets nur sich selbst aufhebt und zum Guten dient, doch das Böse als Wille durch keine Qual und Strafe, auch durch das klarste Bewußtseyn seiner Ohnmacht nicht zur Umkehr gezwungen wird. Hierin scheint mir der Sinn, die poetische, weil ethische Bedeutung dieses seltsamsten Gebildes zu liegen, das je eine dichterische Phantasie geschaffen, — eines Gebildes, in welchem Teufel, Thier und Mensch zu gleichen Theilen sich verschmelzen und das trotz aller phantastischen Abnormität doch so wirklich und lebendig uns entgegentritt. Kaliban ist kein bloßes Geschöpf einer vorübergehenden poetischen Laune, kein zufälliges Accidens

zur Substanz unsers Dramas; obwohl durch die phantastischen, wundersüchtigen Berichte über die wilden Bewohner (die „Kanibalen") der neu entdeckten Welttheile in Shakspeare's Phantasie entstanden, obwohl grotesk gestaltet und humoristisch übertrieben, um zum phantastisch-komischen Colorit des Ganzen zu passen, ist er doch ein nothwendiges Glied im künstlerischen Organismus des Stücks, und wie Prospero offenbar ein über die Kraft des menschlichen Individuums erhabener Geist ist, der, wie jeder weltgeschichtliche Beherrscher der Geister, eine höhere allgemeine Bedeutung behauptet, so ist dessen organischer Gegensatz ebenfalls nicht ein bloßes Individuum, sondern zugleich Träger eines Allgemeinen, der personificirte Begriff des menschlich Bösen überhaupt, in welchem ja in der That im Trotz und Hochmuth das Dämonische, in der blinden rohsinnlichen Begierde das Thierische sich begegnen. An ihn schließen sich Stephano und Trinculo als die Repräsentanten der Narrheit und Verkehrtheit, des Mangels an geistiger und sittlicher Bildung an. Bei diesen liegt das Böse nicht in ihrem bösen Willen, sondern in der Bewußtlosigkeit und Unfreiheit, mit der sie ihren natürlichen Begierden fröhnen. Dadurch unterscheiden sie sich von den freien und bewußten Bösewichtern, Antonio und Sebastian, von denen es der Dichter noch unentschieden läßt, ob sie sich schließlich bekehren oder auf ihrem Sinn beharren. So bilden sie den Uebergang zu dem zwar moralisch befleckten, aber an sich edleren, nur verirrten Charakter des Königs, der zuletzt durch wahre Reue von seiner Schuld sich reinigt. Miranda, Ferdinand und der alte ehrliche Gonzalo dagegen folgen der Macht des Guten und treten auf Prospero's Seite. In der Mitte stehen die Gleichgültigen, die Lauen und die Grauen, die weder weiß noch schwarz, wie die Wetterfahnen sich dahin und dorthin wenden, wohin der Wind gerade bläst, — die Hofleute Adrian

und Francisco. Sie machen die Statisten, und repräsentiren die große indifferente Mittelklasse, welche nur da zu seyn scheint, um auf dem Theater der Weltgeschichte die Lücken zwischen Gut und Böse auszufüllen, und die Vermittelung zu bilden zwischen der Action und den Coulissen. So theilt sich das gesammte Personal in harmonischer Gruppirung zwischen den großen Gegensatz, der das ganze Drama durchzieht.

Denn nicht bloß die Charaktere der handelnden Personen, sondern auch die Handlung selbst, die freilich mit den Charakteren in der lebendigsten Wechselbeziehung steht, erscheint von demselben Gegensatz, demselben Grundmotiv bedingt und bestimmt. Sie besteht, wie schon bemerkt, weniger in Thaten, als in jenem unruhigen Gähren des Geistes, aus welchem Strebungen, Pläne, Entschlüsse hervorgehen, aber kaum geboren sich in nichts auflösen, oder als Leiden und Strafe auf das Haupt ihrer Träger zurückfallen. Das ganze Triebwerk geht mehr auf eine Reparatur der Vergangenheit als auf eine in sich selbständige Gegenwart des Handelns: die dramatische Entwickelung ruht auf Begebenheiten ferner Zeiten, aus ihnen haben sich Verhältnisse und Zustände zu einer bestimmten Lebenslage herausgebildet, um deren Umgestaltung es sich gegenwärtig handelt. Die Action hat daher gewissermaßen einen negativen Charakter, das Gepräge einer bloßen Uebergangsperiode: ihre Motive gehören der Vergangenheit an, das positive Aufbauen und Wiederherstellen fällt in die Zukunft oder wird doch nur in Aussicht gestellt. Das aber ist eben höchst charakteristisch für die dem Ganzen zu Grunde liegende Lebensanschauung. Denn die trübe, unruhige Gährung, in welcher das menschliche Leben der in ihren Elementen aufgeregten Natur gleicht, kann nur ihren Grund haben in Zuständen und Begebenheiten, die anscheinend längst gestorben und begraben, in der That aber wie Feuer

unter der Asche fortglimmen, und nur auf Brennstoff warten, um von neuem in lebendigen Flammen aufzuschlagen. Eine solche Vergangenheit trägt die Nothwendigkeit in sich, erst dadurch wahrhaft sich auszuleben, daß die alten Thaten und Leiden wieder aufgerührt und in den Wirkungen, die sie gehabt haben, aufgehoben werden. Der Zustand, den sie hervorgerufen hatten, war nur provisorisch, und eben dieß Provisorische treibt von selbst zur Beseitigung seiner selbst, und erzeugt jenes innere Drängen und Wogen. Eine neue Gestaltung der Dinge strebt sich Luft zu machen; die alte Schuld fordert fortwährend Sühnung, der Krankheitsstoff der Vergangenheit zieht so lange beunruhigend im lebendigen Leibe der Gegenwart herum, bis er irgendwo einen Ausgang findet. Der Augenblick dieses Durchbrechens ist der Zeitpunkt, in welchem unser Drama sich zu entwickeln beginnt: die ganze Action dreht sich ja in der That nur darum, Prospero's Feinde zu strafen, und sie durch Reue und Bekehrung zur Wiedergutmachung ihres Unrechts zu bringen. In solcher Zeit aber sind die s. g. Zufälle, die unvorhergesehenen Naturereignisse, jenes wunderbare Zusammentreffen derselben mit den Unternehmungen der Menschen, kurz alle jene Mittel in der leitenden Hand des Schicksals besonders mächtig und thätig, — d. h. Prospero's Geister bilden vornehmlich das Schwungrad, das die dramatische Entwickelung forttreibt. In solcher Zeit erscheinen aber auch die inneren, freien Entschlüsse der Menschen in weit höherem Grade abhängig von den äußern Umständen, von den Einflüsterungen der Gelegenheit und des Zufalls. Denn in solchen Zeiten äußerer und innerer Gährung verliert das Gemüth seine gewohnten Haltpunkte; der Wunsch der aufgeregten Seele wird heißer, die Begierde gieriger, die Leidenschaft gewaltsamer; und so genügt ein leiser Wink von außen, um sie zu Vorsätzen und Entschlüssen fortzutreiben.

Von diesem Gesichtspunkte aus erklärt sich uns erst das sonderbare Benehmen Ariel's, wenn er den König, den alten Gonzalo und die beiden Hofbedienten absichtlich einschläfert, als wolle er Antonio und Sebastian ausdrücklich Veranlassung geben, ihren Plan auf das Leben des Königs zu ersinnen. Nun verstehen wir erst, warum er Stephano's Rettung auf seinem Weinfasse begünstigt hat, und warum er ihn und Trinculo durch ein heraufbeschworenes Ungewitter mit Kaliban zusammenbringt, — warum er überhaupt von Anfang bis zu Ende die Action vorbereitet, anbahnt, weiterführt. Ariel vertritt eben die günstige Gelegenheit, das glückliche oder unglückliche Zusammentreffen, wodurch im Sturm des Lebens die Entschlüsse der Menschen hervorgerufen werden. Wir verstehen es aber auch, warum das Beginnen aller übrigen Personen sich durchgängig in Nichts auflöst, und nur Prospero's Zwecke zur Ausführung kommen. Denn im Kampf des Guten gegen das Böse, sobald er, wie hier, einen allgemeinen principiellen Charakter annimmt, kann nur das Gute den Sieg davon tragen. Nach Shakspeare's ethischer Weltanschauung kann der letzte Ausgang aller menschlichen Verwickelungen nur der Triumph des Rechts und der Sittlichkeit seyn, vorausgesetzt freilich, daß das Recht nicht zugleich halbes Unrecht, sondern wie hier ganz und vollständig auf der Einen Seite steht. Dieselben Mächte, welche zu den verwerflichen Unternehmungen die äußere Gelegenheit herbeiführen, vereiteln sie daher auch, klären die trübe Gährung aus, und bringen die aus den Fugen gegangene Zeit in's rechte Geleise zurück. Der Schluß des Stücks ist nothwendig für alle Theile glücklich; Prospero zerbricht seinen Zauberstab, die unheimliche Macht der Magie hört auf zu herrschen, weil der Grund ihrer Gewalt, jene wogende Gährung der Elemente des Daseyns, zu Ende geht; eine lichte Zukunft breitet ihre segnenden Arme aus, und

umfängt die nach Ordnung und Ruhe sehnsüchtig verlangenden Gemüther.

Betrachten wir das Einzelne etwas näher, so ist das auffallendste Moment der Ausbruch von Wahnsinn, der die drei „Sündenmänner" befällt und den komischen Charakter des Stücks zu vernichten droht, gleichwohl aber den Höhepunkt der ganzen Verwickelung bildet. Auch für ihn indeß läßt sich von unsrem Gesichtspunkt aus eine Erklärung finden, die, wie mich dünkt, weniger gezwungen erscheint als manche andre. Denn wie unter der vorausgesetzten Gestaltung des Lebens Mysticismus, Wundersucht und Aberglaube stets ihre Blüthezeit haben, so findet in solchen Zeiten auch der Wahnsinn am häufigsten sich ein, indem er eben nur eine Steigerung der an sich schon verstörten Gemüther ist. Es läßt sich leicht der geschichtliche Beweis führen, daß allemal in Zeiten dieser Art die meisten Geisteskrankheiten sich zeigen, und daß jede solche Periode eine ihrem Charakter entsprechende, besondere Art des Wahnsinns aufzuweisen hat. Antonio, Alfonso und Sebastian sind außerdem diejenigen, die gerade durch ihre Thaten den Sturm heraufbeschworen haben; auf ihr Gemüth muß also auch die trübe Schwüle am stärksten einwirken. Ihr Wahnsinn bezeichnet nur die höchste Spitze der allgemeinen Verstörung und eben damit den Wendepunkt, den Uebergang zur endlichen Ausgleichung und Beruhigung. Daß „himmlische Musik", d. h. reine ideale Harmonie, zum psychischen Heilmittel gebraucht wird, giebt die Absicht des Dichters am besten zu erkennen; der Wahnsinn erscheint damit nur als das Extrem der Verwirrung, als die letzte äußerste Dissonanz, welche durch die das Ganze beherrschende Macht der Harmonie in Consonanz aufgelöst wird.

Was ich den ideellen Einheitspunkt, das Grundmotiv, den leitenden Gedanken des Stücks genannt habe, spricht der alte

Gonzalo zwar nicht in der Form des reflectirenden Gedankens, aber doch der Thatsache einfach aus, wenn er am Schlusse sagt:

— — — Grabt's mit Gold
In ew'ge Pfeiler ein: auf einer Reise
Fand Claribella den Gemahl in Tunis,
Und Ferdinand, ihr Bruder, fand ein Weib,
Wo man ihn selbst verloren, Prospero
Sein Herzogthum in einer armen Insel,
Wir all' uns selbst, da Niemand sein war.

In der That — daß alle nicht bloß ihr äußeres Lebenglück, sondern „sich selbst" verloren und wiedergefunden haben, ist der eigentliche Inhalt des Dramas. Dieser Ausdruck ist die stärkste Bezeichnung der Wirkung, die ein allgemein aufgeregtes, stürmisch wogendes Leben auf die Einzelnen üben muß. Aber im Grunde ist unser Leben beständig von dieser Wirkung bedroht. Die Stürme, die es zeitweise in heftige, Jedem fühlbare Bewegung versetzen, kommen nicht von außen, sondern erheben sich aus seinem eignen Schooß, aus jenem inneren Zwiespalte, aus dem perennirenden Kampfe des Guten und Bösen. Und es selbst gleicht nur einer vorüberziehenden Welle in dem wogenden Meere der Zeit, das eine höhere geheimnißvolle Macht in Bewegung setzt. Diesen Gedanken, den ein Ueberblick über den Verlauf des Stücks im denkenden Leser von selbst erweckt, spricht Prospero nachdrücklich aus, wenn er in den berühmten Versen, die Shakspeare's Grabmonument in der Westminster-Abtey schmücken, verkündet:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht,
Die heil'gen Tempel, der große Erdball selbst
Und Alles was d'rin hauset, untergeh'n.
Und wie dieß leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden (Leave not a rack behind it). Wir sind
gleichen Stoffs
Mit dem der Träume, und dieß kleine Leben
Ist rings umgeben von Schlaf.

Rack ist so viel als gossimer cloud, ein leichtes flockiges Wölkchen, die s. g. Windwolken oder Windstreifen, wie sie vom Winde über den Himmel hingehaucht werden. Die Meinung ist also: Unser irdisches Leben mit aller seiner schimmernden Herrlichkeit wird verschwinden, wie vom Sturme verweht, nicht ein Windstreifen wird zurückbleiben. Denn es gleicht selbst den aus Dunst und Dampf entstehenden, vom Winde getragenen Wolkenflocken; es ist selbst aus demselben vergänglichen Stoffe, aus welchem unsre Träume bestehen, zusammengewebt, ein einzelner lichter Punkt, rings umgeben vom Dunkel der Ungewißheit und Unwissenheit, vom tiefen Erdenschlafe, der alles irdische Daseyn umfangen hält. Darum ist es Ariel, der Luftgeist, der den Pulsschlag der Action darstellt, der sie von Anfang bis zu Ende leitet. Darum erscheint Alles in so rastlos wogender Bewegung, Thaten und Leiden eben so schnell entstanden als vergangen, — kurz das Ganze Ein wunderbares Wehen und Sausen, das wie eine flüchtige Vision an unsrer Seele vorüberzieht. —

Trotz dieser Andeutungen des Dichters selbst, will ich doch nicht behaupten, daß Shakspeare von Anfang an mit klarem Bewußtseyn die dargelegte Grundanschauung vor Augen gehabt und in den Stoff hineingearbeitet habe. Er mag immerhin den Stoff zunächst nur darum ergriffen haben, weil er sein Gemüth und seine Phantasie erregte, weil er das dramatische Gepräge in ihm verspürte. Er mag ihn mit der Darstellung des Sturms in Verbindung gebracht, die Scene auf eine wüste Insel verlegt haben, weil ihn die Erzählung S. Jourdan's von dem gewaltigen Sturm, der (1609) die Flotte des Sir George Sommers überfallen und das Admiralsschiff auf eine unbewohnte Insel (eine der Bermuden oder Teufelsinseln) verschlagen hatte, lebhaft angezogen haben mochte. Aber indem er die verschiedenartigen Elemente — den Sturm, die Teufelsinsel, die Geschichte

Prospero's — zu einem dramatischen Ganzen verwob, leitete ihn sein Schönheitsgefühl, sein künstlerischer Sinn für Einheit und Harmonie instinctiv auf den Punkt, in welchem die mannichfaltigen Fäden sich harmonisch zusammenfügten, fand er von selbst die Beziehungen, durch die der Stoff zum poetischen Abbilde des menschlichen Lebens sich ausgestalten ließ und eine allgemeine Bedeutung gewann. Die allgemeine Bedeutung auch in allgemeiner Form, in der Form einer allgemeinen Lebensansicht, einer poetischen Idee auszusprechen, ist nicht Sache des Dichters, sondern des ästhetischen Kritikers. —

In eine andre und doch verwandte Region der phantastisch-komischen Lebensanschauung führt uns der Sommernachtstraum. Der Sturm zeigt uns den Inhalt derselben gleichsam in einer Auffassung, wie sie dem gereiften, zum Alter sich neigenden Manne eigen zu seyn pflegt, der Sommernachtstraum dagegen in einer Ansichtsweise, wie sie dem übermüthigen Jünglinge oder dem frischen, freien, aus dem Jünglingsalter eben erst herausgetretenen Manne auf dem Höhepunkte seiner Kraft und Wirksamkeit natürlich ist. Dort schimmert der tiefsinnige Ernst, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in jeder Zeile des heiteren Spieles durch; die Dichtung, obwohl sie nur wie eine Vision an uns vorübergleitet, hat doch eine innere, tiefgewichtige Schwere; selbst die komischen Partieen regen so viele bedeutungsvolle Gedanken an, daß sich das Lachen unwillkührlich in ein sinniges Lächeln verwandelt. Hier dagegen ist Alles Scherz und Lust, Uebermuth und Laune; hochgeschürzt, mit losem, fliegendem Gewande hüpft die Dichtung wie ein fröhliches muthwilliges Kind im Reigen seiner Gespielen flüchtig dahin, kaum daß ihr Fuß den Boden berührt; spielend tritt sie aus dem Nebelduft der grünen Waldwiese heraus, spielend verliert sie sich in ihm, und nur ein helles, schalkhaftes Gelächter tönt

noch lange, nachdem sie verschwunden, aus allen Ecken des Waldes wieder. —

Mehr fast noch als beim Sturm sind wir daher beim ersten Anblick in Verlegenheit, was wir aus dem sonderbaren, luftigen Dinge, das sich uns als einen Sommernachtstraum darbietet, in ästhetischer Hinsicht machen sollen. Es erscheint hier ein so leichtfertiges Spiel der Phantasie und des Scherzes, eine so buntschillernde Gaukelei, daß man auf den ersten Eindruck hin dem Ganzen allen tiefern Sinn, alle geistige Bedeutung absprechen möchte. Theseus, der alte attische Stamm-Heros, und die Amazonenkönigin Hippolyta sind im Begriff, ihre Hochzeit zu feiern, und thun auch durch das ganze Stück in der That nichts Anderes als heirathen. Zwei Liebespaare junger vornehmer Athener und Athenerinnen, zum Theil durch ihren Eigensinn, zum Theil durch einen alten grämlichen Vater gehemmt, spinnen eine Intrigue an, die aber mitten in der Ausführung stecken bleibt, und daher nicht als der Kern des Ganzen angesehen werden kann; Oberon und Titania, ebenfalls in Zank und Häkeleien der Eifersucht begriffen, und mit ihnen das ganze luftige Elfenreich treiben dazwischen ihr Spiel und kreuzen mit ihren Neckereien die Pläne und Absichten der Sterblichen; endlich drängt sich auch noch eine Bande dilettantischer Schauspieler, Leute aus der niedersten Volksklasse, mit ihrem burlesken Unverstande und närrischen Einfällen hinein, probiren und präsentiren zuletzt ein Schauspiel im Schauspiele, das eben so wenig Zusammenhang mit dem Uebrigen zu haben scheint, wie alle andern Theile des Ganzen unter einander. Gegenüber diesen nicht nur völlig heterogenen, sondern auch scheinbar ohne alle Ordnung aneinandergereihten Elementen scheint es ein verzweifeltes Unternehmen, die Frage zu beantworten, wo denn hier der Kern und Angelpunkt liege, um den sich das Ganze

dreht, und wiefern es, der ersten Anforderung der Kunst gemäß, ein lebendiges, harmonisches Ganzes bilde?

Zunächst leuchtet von selbst ein, daß die komische d. h. im Shakspeareschen Begriff des Komischen wurzelnde Lebensanschauung dem Ganzen zu Grunde liegt. Sie spricht sich hier ohne Hehl, auf's deutlichste aus, sofern nicht nur im Einzelnen die ungewöhnlichsten Neckereien des Zufalls mit menschlicher Launenhaftigkeit, Narrheit und Verkehrtheit sich begegnen und unter einander kreuzen, sondern auch die Hauptgebiete des menschlichen Lebens in heiterer Ironie sich gegenseitig parodiren. Durch diesen letztern Zug gewinnt der Sommernachtstraum eine Eigenthümlichkeit vor andern Lustspielen. In Theseus und Hippolyta erscheint offenbar die erhabene, heroische, welthistorische Seite des menschlichen Lebens repräsentirt. Statt sich aber in ihrer Größe, Macht und Würde zu bethätigen, zeigt sie sich vielmehr aufgegangen in den gemeinen Alltagsact einer Verheirathung, der keine größere Wichtigkeit beansprucht, als er für andre gewöhnliche Sterbliche besitzt: der Heroismus parodirt sich selbst, indem er nur da zu seyn scheint, um sich in angemessener Form standesmäßig zu verehelichen. In der Bande von Zimmerleuten, Schreinern, Webern, Schneidern, Bälgenflickern und Kesselflickern ist im Gegensatz zu jener hohen die niedrigste Region des Lebens in der vollen Prosa der Alltäglichkeit dargestellt. Aber auch diese, statt auf ihrem Grund und Boden, auf dem sie ihre volle Berechtigung, ja sogar Zusammenhang mit der Poesie hat, zu bleiben, schraubt sich hinauf in das Gebiet der tragischen Muse, will nicht nur poetisch erscheinen, sondern Poesie machen, und zeigt damit nicht bloß sich selbst in höchst lächerlicher Gestalt, parodirt nicht nur sich, sondern zugleich auch die hohe, tragische und heroische Sphäre. Zwischen diesen beiden Extremen stehen die der mittleren Schicht

der menschlichen Ordnung angehörigen Liebespaare in der Mitte. Statt aber ihrer Stellung gemäß danach zu trachten, nun auch das Leben selbst in seinem innern Mittelpunkte zu erfassen, verlieren sie sich in das phantastische Spiel einer eigensinnigen Liebe und parodiren damit ebenfalls sich selbst und ihre Lebenslage. Durch die Fürsten der Elfen endlich und deren Eingreifen in die Action erscheint jene höhere Macht repräsentirt, welche das Leben der Menschen an unsichtbaren Fäden leitet. Aber auch sie ist nicht gefaßt in ihrer wahren Größe, in ihrer schwer wiegenden Bedeutung und stillen, geheimnißvollen Wirksamkeit, sondern, gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel des Humors, tritt sie in handgreiflichen körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich bloß als das muntere, neckende Spiel personificirter Naturkräfte, d. h. parodirt sich ebenfalls selbst, sofern sie gleichermaßen der Willkühr des Zufalls und ihrer eignen Launenhaftigkeit unterworfen erscheint, wie dieß in der Liebe Titania's zu dem eselsköpfigen Zettel klar hervortritt.

Das Thema, das die Action im Sinne der phantastisch-komischen Weltanschauung durchführt, ist, wie A. Schöll in seiner geistreichen Abhandlung über den Sommernachtstraum (Bl. f. lit. Unterhaltung 1844) näher darthut, die Illusion, in welche die Liebe, die Poesie des Lebens, den Menschen versetzt, und welche hier wie von unwiderstehlichem Zauber gefaßt, den Sinn der handelnden Personen gefangen hält. Durch den Zauber der Liebe hat sich die blutige Fehde zwischen Theseus und der Amazonenkönigin in eine heitere Hochzeitsfeier aufgelöst. Titania hat sich in einen indischen Knaben vergafft, den Oberon in einem Anfall von Eifersucht ihr abfordert, um ihn in sein Jagdgefolge aufzunehmen; davon geht das neckende Spiel der Elfen gegen einander aus. Egeus, der Vater der Hermia, hat eine blinde Vorliebe für Demetrius gefaßt; nur darum ver-

weigert er dem Lysander die Hand seiner Tochter und will sie gegen ihren Willen mit Demetrius vermählen. Letzterer, ursprünglich der treuen Helena ergeben, wird plötzlich von einer leidenschaftlichen Gluth für Hermia befallen, die ihn verabscheut. Das Festschauspiel der Handwerker endlich, in welchem sie völlig aufgehen, dreht sich um die tragische Liebesgeschichte von Thisbe und Pyramus; außerdem wird Zettel, der Führer der ganzen Bande, unversehens in ein Liebesverhältniß zu Titania gesetzt. Die Verwickelung unter den verschiedenen Liebespaaren (mit Ausnahme von Theseus und Hippolyta) droht ernsthaft zu werden: Oberon's und Titania's Zwist hat schon viel Unheil angerichtet, wie Titania ausdrücklich bemerkt, und noch mehr Unheil steht zu befürchten; Hermia ist, im Fall sie auf ihrer Weigerung beharrt, mit dem Tode oder ewiger Jungfernschaft bedroht; Helena ist in Verzweiflung über die Untreue ihres Demetrius und dieser über die Grausamkeit Hermia's. Allein auf eine komische Darstellung der Liebe ist es gar nicht abgesehen; nicht sie ist das eigentliche Thema der Dichtung; im Gegentheil, die Action zeigt die ernste Seite der Leidenschaft der Liebe, nur um diesen Ernst zu parodiren, indem sie die Liebe selber als bloßes Spielwerk, als bloße Illusion darstellt, — d. h. die Action parodirt im Grunde sich selber. Darum erscheint in ihr die Liebe nicht bloß als eine innere Bezauberung des Herzens, die von der Phantasie oder der Gewalt der unwillkührlich sich wandelnden Gemüthsstimmung des Liebenden selbst ausgeht, sondern zugleich unterworfen der äußeren magischen Einwirkung höherer Wesen, die mit ihr ihr neckendes Spiel treiben: durch Oberon's Zauberkräuter werden Lysander und Demetrius plötzlich in Flammen gesetzt für Helena, Titania in Leidenschaft für Zettel, aber auch eben so rasch der Zauber wieder gelöst und das rechte Verhältniß hergestellt. Die schauspielernden Hand-

werker werden daher nicht ohne Grund in die Liebesabenteuer des Zauberwaldes verflochten. Denn einerseits soll uns ihre burleske Komik daran erinnern, daß es mit dem Ernst dieser Abenteuer gar nicht so ernst gemeint sey, andrerseits zieht die Darstellung von Pyramus und Thisbe das tragische Pathos der Liebe in's Lächerliche herab, und parodirt damit zugleich die im Stücke selber spielende Liebesleidenschaft mit ihrer anscheinend tragischen Gewichtigkeit. Und Schöll bemerkt daher mit Recht: „Wenn über die Aufrichtigkeit, mit der diese treuherzigen Dilettanten bei ihrer Aufführung ihre Masken fallen lassen, Demetrius und Lysander sich lustig machen, so können wir nicht umhin, uns zu erinnern, daß sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Wenn Pyramus diesen Herren ein schlechter Liebhaber deucht, so waren sie dort in der That keine besseren. Sie haben da eben so unberechtigt von Liebe declamirt, wie hier der Held und die Heldin, waren wie diese durch eine Wand, die keine ist, durch Schein, von ihrem Glücke getrennt, haben ebenso ungefährlich wie Pyramus und Thisbe ihre Degen gezogen, und mit all ihrem Eifer eben so, wie hier die Acteurs, nur Andern zum Gelächter gedient, spottenden Elfen und uns; ja Puck hat sie noch toller als diese guten Bürger zum Besten gehabt, Zettel sich besser als sie im Zauberwalde befunden. Der lustige Puck hat in Einem Schalkstreiche über die plumpen Handwerker und die holde Feenkönigin gelacht, zugleich mit den närrischen Sterblichen seinen König und sich selbst getäuscht. Mußten von ihm, dem Elfen, Lysander und Demetrius sowie die erschreckten Handwerker sich im Walde hin- und herjagen lassen, so hat dafür Zettel als gebietender Liebling Titania's die Elfen ohne Umstände als seine Bedienten hin- und hergeschickt, und sein Witz reichte vollkommen hin, um diese kleinen Herren Spinnweb, Bohnenblüthe und

Senfsamen eben so munter zu hänseln als Puck ihn und seinesgleichen. Somit hat hier kein Theil dem andern etwas vorzuwerfen, und man weiß am Ende nicht, haben die Menschen von Elfen oder die Elfen von Menschen oder wir von beiden geträumt." In der That ist das ganze Stück nur ein neckendes Spiel, in dem Alles sich gegenseitig foppt, und das zugleich den Zuschauer selber zum Besten hat.

In dieser Tendenz der gegenseitigen Parodirung und in der Identität des Themas, das die Action in gleich parodischer Tendenz auf mannichfaltige Weise durchführt, treten zunächst alle die verschiedenen Gruppen der handelnden Personen zu einer inneren Gemeinschaft zusammen, sofern sie eben alle von demselben Geiste beseelt erscheinen. Das Schauspiel der Handwerker, welches zugleich nicht nur den Inhalt des Stücks, sondern die ganze dramatische Kunst auf das heiterste verspottet, und so zuletzt das Alles parodirende Stück selbst wiederum parodirt, treibt diese Tendenz bis zur äußersten Spitze hinauf, und rundet damit das Ganze erst in sich ab, indem es ihm gleichsam seine Pointe giebt. Auch fehlt es nicht an einem äußern Zusammenhange der verschiedenen Bestandtheile der Action, die freilich nur leicht und lose, doch mit geschickter Hand verknüpft sind. Wie ein prachtvoller, goldner Rahmen umfaßt das Hochzeitsfest des Theseus und der Hippolyta das ganze Gemälde. Mit ihm stehen alle einzelnen Scenen in Verbindung, und innerhalb desselben schlingen sich wiederum die Neckereien der Elfen unter einander wie ein buntes Band in die Pläne der Liebespaare und in die Unternehmungen der schauspielerischen Pöbelbande hinein, stellen damit eine Art Beziehung zwischen diesen beiden Gruppen her, und erhalten durch die von Anfang an beabsichtigten und am Ende des Stücks dem Hause des Theseus ertheilten Segnungen als Theilnehmer an der Hochzeitsfeier einen

begründeten Platz im Ganzen. Das Schauspiel im Schauspiele endlich hat, als ein Theil dieser Festlichkeiten, dieselbe Stellung.

Ueberblicken wir von diesen Gesichtspunkten das Ganze und reflectiren auf den Eindruck, den es uns hinterläßt, so dünkt mich, kann es nicht zweifelhaft seyn, in welcher Stimmung Shakspeare das Stück verfaßte, welche Intention, welche Anschauung ihn dabei leitete. Der Titel wiederum deutet sie an. Das menschliche Leben erscheint wie ein phantastischer Sommernachtstraum aufgefaßt. Traumartig, mit der Schnelligkeit des Witzes fliegt das luftige Gebilde an unserm Geiste vorüber; traumartig mischen sich die entferntesten Regionen, die seltsamsten, heterogensten Einzelfiguren durch einander, und bilden ein in Gestaltung und Composition höchst fremdartiges Quodlibet; traumartig kreuzen sie sich, verwirren und entwirren sich gegenseitig und verschwimmen in ihrer wechselnden Haltung, ihren wandelbaren Gefühlen und Leidenschaften wie Traumgestalten in einem ungewissen Halbdunkel; traumartig hält das Schauspiel im Schauspiele dem Ganzen einen verirenden Hohlspiegel vor, und wie wohl auch im wirklichen Traume der Schatten der Vernunft die einzelnen Bilder commentirt, und halb zweifelnd, halb glaubend, bald die anscheinende Wirklichkeit ihnen abspricht, bald wieder von ihnen sich fortreißen läßt, so übt das Ganze in seiner parodischen Tendenz, während es in rascher Bewegung vor unsrem Blick vorübergleitet, zugleich eine fortwährende Kritik gegen sich selbst. —

Das Leben wie einen Traum zu fassen, ist eine alte poetische Idee. Schon in Plato's idealistischer Philosophie erscheint es gewissermaßen so, indem der menschliche Geist aus den dunkeln Erinnerungen an sein früheres, wahres Daseyn (an die Ideen der Dinge) aus seinem irdischen Daseyn ein buntes, aus Wahr-

heit und Irrthum gemischtes Gewebe hervor- und zusammenspinnt. Calderon hat dieselbe Idee in einem ernsten, wenn auch nicht eigentlich tragischen Drama behandelt. Sie ernst zu nehmen, ist offenbar ein künstlerischer Mißgriff. Denn im Ernste, seinem vollen wahren Begriffe nach, ist das menschliche Leben kein Traum, was auch Plato keineswegs meinte. Nur in einer einseitigen, und deßhalb sich selber aufhebenden Ansichtsweise erscheint es so; nur als Eine Seite des Lebens hat das Traumartige desselben seine Wahrheit. Im Traume nämlich sind alle Geistes- und Seelenkräfte in ihrer Weise thätig, und, wie in der Wirklichkeit, behauptet bald die eine, bald die andere ein gewisses Uebergewicht über die übrigen. Nur das alle geistigen Kräfte zusammenfassende, sie ordnende und regierende Selbstbewußtseyn ist aus seiner Stellung als Mittel- und Schwerpunkt des Ganzen herausgehoben, und gleichsam in die verschiedenen Kräfte und Strebungen, über die es gebieten soll, verflüchtigt. Das Ich bleibt zwar wohl den Gestalten der Traumwelt gegenüber bestehen; es empfindet, fühlt, denkt; aber weil die Traumwelt gemäß seinen Gefühlen und Gedanken sich beständig verwandelt und umgestaltet, fließt es zugleich mit ihr in Eins zusammen: beide Seiten verlieren ihre Selbständigkeit, ihre feste Begränztheit gegen einander; auch die dem träumenden Ich gegenüberstehenden Gebilde, die Gegenstände, obwohl es sie fortwährend als ihm äußerliche, unabhängige, festbestimmte sich vorstellt, wogen und verschwimmen in einander. Eben damit ist der Zusammenhang im Traumleben aufgehoben; es ist keine Regel und Ordnung darin; Alles mischt sich mit Allem. Und weil das Ganze in der isolirten, von der Außenwelt losgerissenen Innerlichkeit des Geistes sich bewegt, die Wechselwirkung zwischen Innen- und Außenwelt aufgehoben ist, und die dem Geiste erscheinenden Gegenstände nur die Reflexe seiner

eignen Empfindungen und Erinnerungen, Wünsche und Begierden sind, so erscheint der Traum mit seinen Vorstellungen nur wie ein wesenloses Scheinbild, das sich im Entstehen wieder aufhebt, und von der Wirklichkeit des wachenden Zustandes absorbirt wird. Aber diese Wirklichkeit gleicht selbst einem Traume, wenn wir sie von Seiten ihrer Vergänglichkeit, Unsicherheit und Ungewißheit, bedingt und bestimmt vom Spiele des Zufalls wie von dem unberechenbaren Wechsel unsrer eignen Empfindungen und Stimmungen, Vorstellungen und Strebungen, auffassen. So gefaßt steht unser Leben in schroffem Gegensatz gegen das ewige, unwandelbare, seiner selbst gewisse, vollkommen klare und lichte, alle Wünsche befriedigende Daseyn, nach dem wir unwillkührlich uns sehnen, und das wir, gegenüber unsrer gegenwärtigen, wirren, flüchtigen Existenz als das *wahre* Daseyn zu betrachten geneigt sind. —

Inmitten dieses Gegensatzes stellt Shakspeare seine Dichtung, im Sinne dieses Gegensatzes faßt er das Leben wie einen Traum; und indem er es so faßt, so thut er Recht, daß er ihm zunächst seine Ordnung und Gesetzmäßigkeit nimmt: Willenskraft, Verstand und Vernunft treten in den Hintergrund zurück, alle übrigen Seelenkräfte dagegen, namentlich *Phantasie* und *Gefühl*, Stimmung und Laune und jene leisen, verborgenen Regungen, welche uns meist gar nicht zum Bewußtseyn kommen, oft aber bedeutsam in unser Leben eingreifen, wirken in voller Freiheit und Zügellosigkeit. Insbesondere ist es die *Einbildungskraft*, welche in allen handelnden Personen als Ursache ihres Thuns und Strebens thätig ist: sie schafft die Träume und beherrscht die Gebilde der Traumwelt, sie ist also auch die regierende Macht in den mannichfaltigen Charakteren, in der Composition des Stücks. So vor Allem beruht die Liebe, der Haupthebel der Action, wie sie hier gefaßt und dargestellt ist,

im Grunde nur auf der Einbildungskraft: Titania's Neigung zu dem schönen indischen Knaben ist eine bloße, von der Phantasie erregte Laune; aber auch Oberon's Eifersucht ist nichts mehr; des alten Egeus Vorliebe für Demetrius erscheint völlig grundlos; er bildet sich eben bloß ein, daß gerade nur Demetrius und kein Andrer sein Schwiegersohn werden könne, und umgekehrt bildet sich Hermia ein, nur den Lysander, und Helena nur den Demetrius heirathen zu können: das zeigt sich an der Leichtigkeit, mit der ein Paar Tropfen von Puck's Zaubersaft — der den Einfluß der zufälligen äußern Umstände, Situationen, Verhältnisse symbolisirt, — ihre Gefühle umstimmen und ihrer Liebe eine andre Richtung geben. Ja die Macht der Einbildungskraft hat selbst so nüchterne Gesellen wie Zettel, Squenz, Flaut 2c. ergriffen, so mächtig ergriffen, daß sie sich nicht nur zu Poeten und Schauspielern aufschwingen, sondern vor der Illusion, die sie hervorzubringen gedenken, weil sie selber in ihr befangen sind, sich so fürchten, daß sie sie so rasch als möglich wieder zerstören. Dieselbe spielende Einbildungskraft beherrscht auch den Gang und die einzelnen Begebenheiten der Action. Lysander und Hermia wollen der Gewalt des seltsamen athenischen Gesetzes und dem Machtspruche des Theseus durch die Flucht sich entziehen; aber die gute Helena, die doch durch Hermia's Entfernung nur gewinnen kann, verräth ihren Plan dem eifersüchtigen Demetrius, weil sie sich einbildet, dadurch sein Herz rühren und wiedergewinnen zu können. Das ist der Anfangspunkt der Action, damit ist sie in Gang gesetzt; alle übrigen Momente derselben werden theils durch Oberon's willkührliches Eingreifen, durch Puck's phantastische Neckereien, durch Zufall und Irrthum, theils durch den Wechsel der Stimmungen und Gefühle, durch Willkühr und Laune und die aufgeregte Einbildungskraft der handelnden Personen herbeigeführt.

Dieselben Mächte bedingen die Scenerie, die Situationen, Handlungen und Ereignisse der Traumwelt. Und da, wenn das ganze Leben als Traum dargestellt wird, auch das Stück selbst und die Kunst zum bloßen unwesentlichen Scheine herabsinkt, so darf dem Ganzen auch jenes Moment der Selbst-Parodie nicht fehlen; das burleske, von den Handwerkern aufgeführte Schauspiel im Schauspiele ist vielmehr zur vollständigen Durchführung der Grundanschauung nothwendig. Allein weil der Traum seiner Natur nach sich nicht halten kann, weil er nothwendig in das wache, wirkliche Daseyn übergeht, so schließen sich die heterogenen, in völlige Verwirrung und Entzweiung gerathenen Elemente zuletzt wieder zusammen; die seltsamen Verwickelungen lösen sich, die wunderbaren Gestalten einer andern Welt verschwinden, die Sterblichen kehren aus dem Zauberwalde zur gemeinen Wirklichkeit des Stadtlebens zurück, bis am Ende Alles in Ordnung gebracht wird und mitten aus dem wirren phantastischen Treiben das Naturgemäße, Rechte und Vernünftige hervorgeht.

In den Schlußworten, mit denen der Dichter das Publicum entläßt, deutet er selbst den Sinn seines Spiels an, indem er sagt:

If we shadows have offended,
Think but this and all is mended:
That you have but slumber'd here,
While these visions did appear,
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend.

Und indem er zugleich das Stück nicht bloß einen Traum, sondern einen Sommernachtstraum nennt, so giebt er ihm damit noch die nähere, auch in der Anlage und den Grundzügen des Ganzen ausgedrückte Bestimmung, daß es nicht ein schwerer,

düsterer Traum, wie ihn etwa der langsame, erstarrende Geist des Winters erzeugt, sondern ein buntes, heiteres und duftiges Gebilde seyn soll, wie es der Geist in einer hellen, sehnsüchtigen, phantastischen Sommernacht zur Zeit des schönen Johannisfestes (das vom Volke festlich und fröhlich gefeiert ward, und an dem zur Nacht nach volksthümlichem Aberglauben die Geister entfesselt umherschwärmten, gewisse Kräuter magische Wirkung thaten, und die Menschen zu allerlei tollen, phantastischen Streichen angeregt wurden) träumen mag.

Daß in einer solchen Dichtung nicht bedeutende und gehaltvolle, consequent durchgeführte Charaktere spielen können, versteht sich von selbst; nur der gröbste ästhetische Mißverstand kann hier eine scharfe, lebenswahre Charakteristik fordern. Sämmtliche Figuren sind vielmehr durchweg im Sinne und Geiste des Ganzen gezeichnet, mit wenigen feinen Strichen, ohne starke Schattirung, in einem verschwimmenden Helldunkel; Alle voll Empfindung und Phantasie, voll Eigensinn und Laune, oder wie Zettel und Consorten voll grotesker Narrheit. Die gewöhnliche Kritik indeß hält sich am liebsten an die Charakteristik, dieses leicht zu erkennende Kriterium ächter Poesie, und urtheilt nach ihm allein über den Werth dramatischer Dichtungen. Daraus erklärt es sich, warum die älteren Engländer und einige neuere deutsche Kritiker das Stück so gering achten und es daher so hoch als möglich in die Jugendzeit des Dichters hinaufrücken. Nur soviel stand bisher fest, daß es 1598, in welchem Jahre es Meres erwähnt, bereits existirte. Erst in neuerer Zeit seit der Entdeckung von Forman's Tagebuche hat man geglaubt, einen Anhaltepunkt für die Bestimmung des Jahres seiner Entstehung gefunden zu haben. Forman beschreibt sehr genau den auffallend kalten und nassen Sommer von 1594, und die einzelnen Züge dieser Beschreibung treffen allerdings nahe zusam-

men mit den verderblichen Naturerscheinungen, die Titania (Act II, Sc. 1) als die traurigen Folgen des Zwistes zwischen ihr und Oberon hervorhebt. Halliwell (a. a. O. S. 6) hat zuerst darauf aufmerksam gemacht; und es ist wohl möglich, daß, wie er will, das Stück bereits im Herbst oder Winter 1594 gedichtet, und Anfangs des nächsten Jahres auf die Bühne gekommen ist; früher ist es sicherlich nicht entstanden. Allein zwingend ist jener Umstand nicht, denn der Sommer von 1594 kann dem Dichter auch noch zwei oder drei Jahre später gleichsam zum Urbilde gedient haben, von dem er die einzelnen Züge in Titania's Rede entlehnte; und aus inneren Gründen bin ich geneigt, dieß anzunehmen, d. h. 1596—97 für das Geburtsjahr des Stücks zu halten. Denn seinem Geiste und Charakter nach stimmt es so entschieden mit den Werken aus dem Ende der zweiten Periode von Shakspeare's Dichterlaufbahn überein, daß es Jedem schwer fallen muß, es von ihnen zu trennen. Die große Anzahl gereimter Stellen, die vornehmlich in den Unterredungen der Liebespaare und der Elfen unter einander vorkommen, wie die vielen eingeflochtenen Lieder und Gesänge erklären sich von selbst aus dem lyrisch poetischen Charakter des Ganzen und dem Inhalt jener Unterredungen. — Viele Kritiker glauben noch immer, daß es ursprünglich als eine Art Hochzeitsgeschenk des Dichters für seinen Freund den Grafen von Southampton gedichtet sey. Dieser vermählte sich jedoch erst im November 1598 mit Miß Vernon; und man muß daher (mit Tieck) weiter vermuthen, daß es erst 1600, in welchem Jahre es gedruckt erschien, seine jetzige Form gehalten habe. Allein diese Annahme halte ich für unstatthaft. Es ist wenigstens nicht einzusehen, wie für die angebliche „Maske" Oberon und Titania mit ihrer „Anti-Maske", dem Schauspiele der Handwerker, kurz für ein bloßes Hochzeitsgedicht der Titel Sommernachtstraum

sich rechtfertigen ließe, unter welchem es doch schon Meres anführt. Ueberhaupt aber wäre es doch ein sonderbares, fast impertinentes Unterfangen, einem hohen Gönner als Hochzeitsgabe ein Stück zu präsentiren, in welchem die Liebe nach ihrer ernsten, ethischen Seite lächerlich gemacht, nur von ihrer komischen Seite, in ihrer Treulosigkeit und Flatterhaftigkeit, als bloßes Spiel der Phantasie dargestellt und selbst das Hochzeitsfest des Theseus durch die Art, wie es gefeiert wird, in einem komischen Lichte erscheint. Und welch' ein Mißgriff noch stärkerer Art, ein solches Stück zu einem solchen Zwecke gedichtet, vorher oder nachher auf die öffentliche Bühne zu bringen!*) —

---

*) Neuerdings hat K. Elze (Jahrb. d. Deutschen Shakesp. Gesellſ. III, 150 ff.) die Hypothese aufgestellt und mit gewohnter Gelehrsamkeit durchzuführen gesucht, daß der Sommernachtsraum zwar nicht zur Vermählungsfeier Lord Southampton's, wohl aber zur Hochzeit des Grafen von Essex, die in den ersten Monaten des Jahres 1590 begangen ward, von Shakspeare gedichtet sey. Diese Zurückdatirung des Stücks bis in 1589—90, womit es in eine Reihe mit den ältesten Lustspielen Shakspeare's, mit der Komödie der Irrungen, den beiden Edelleuten v. Verona ꝛc., zusammentrete, wird, wie ich glaube, schwerlich Jemanden einleuchten, der die Schönheiten des Sommernachtstraums zu würdigen weiß und ein feines Gefühl für die Unterschiede der Sprache, des Versbaus, der Composition und leitenden Motive einer Dichtung hat. Allein abgesehen von diesem Einwande — der ja allerdings auf dem unsichern Boden des Stylgefühls steht — abgesehen von dem für ein Hochzeitsgeschenk unpassenden Inhalt des Stücks, abgesehen auch davon, daß eine engere Beziehung Shakspeare's zum Grafen Essex nur Vermuthung ist, die durch keine bestimmten Daten sich erweisen läßt, sondern höchstens die Wahrscheinlichkeit für sich hat, widerspricht der Hypothese die Thatsache, daß die Hochzeit des Grafen Essex, wie die Lord Southampton's, ohne Erlaubniß der Königin und daher „im Geheimen" stattfand. Darum weiß man nicht einmal, wann sie stattgefunden, und schließt nur aus der Geburt des ältesten Kindes (im Januar 1591), daß sie spätestens im März oder zu Anfang April 1590 erfolgt seyn müsse. Um diese Schwierigkeit, die Elze selbst der Hypothese Tieck's entgegenhält, sucht er sich vergeblich herumzuwinden. Denn wenn auch Southampton mehr Gründe für die Geheimhaltung seiner Heirath haben mochte als Essex, so ist doch eine Hochzeit „mit Sang und Klang", mit theatralischen Vorstel-

Daß dagegen der Sturm nicht vor 1609—10 entstanden seyn könne, hat schon Drake (II, 503) sehr wahrscheinlich gemacht.

---

lungen, also unter Betheiligung einer ganzen Schauspielertruppe, offenbar keine „geheime“ und konnte vor der Königin nicht füglich geheim gehalten werden. Elze meint freilich, daß der Befehl Oberon's an die Elfen: Now, until the break of day etc. „offenbar den Glückwunsch des Dichters zur Vermählung enthalte und sich kaum anders verstehen lasse.“ Aber m. E. lassen sich die Verse nur so verstehen, wenn man eben schon voraussetzt, daß das Stück auf eine Vermählung außerhalb des Theaters sich beziehe. Unmittelbar gehen sie „offenbar“ auf die Vermählung im Stücke, auf die Ausführung des Zwecks, um dessentwillen die Elfen von Indien nach Athen gekommen waren. Aehnlich verhält es sich mit den oben citirten Schlußversen: If we shadows have offended etc., von denen Elze meint, „sie wären überaus matt und bedeutungslos, wenn wir es nicht mit dem Festspiel zu Essex's Hochzeit zu thun hätten.“ Auch in ihnen kann man m. E. die Beziehung, die ihnen Elze giebt, nur finden, wenn man von einer solchen Beziehung schon im voraus überzeugt ist: an sich haben sie genau so viel Sinn und Bedeutung als ihre Verwandten in mehreren andern Stücken Shakspeare's, in denen die Schauspieler am Schluß um günstige Aufnahme des Stücks und um Verzeihung für die Schwächen und Mängel der Aufführung bitten, und ihre Bedeutung wird noch dadurch erhöht, daß Shakspeare — wie er es liebt — in den letzten Worten, die er an das Publicum richtet, auf den Sinn und die Bedeutung des Ganzen seiner Composition hinweist. Und wenn endlich Elze die allegorische Auslegung der bekannten Stelle (Act II, Sc. 1): My gentle Puck, come thither etc., nach welcher unter Cynthia die Königin, unter der Erde (!) die Gräfin Sheffield, unter der kleinen westlichen Blume die Gräfin Essex (die Mutter des Hochzeitmachenden Grafen) und unter Cupido Graf Leicester (!) gemeint seyn soll, — wie N. J. Halpin (Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated etc. London, pr. f. the Sh. Soc. 1843) des Weiten und Breiten ausführt, — für seine Hypothese zu verwerthen sucht, so bin ich so kühn, nicht nur mit Delius diese allegorische Bedeutung der Verse schlechtweg zu leugnen, sondern auch zu behaupten, daß eine so frostige, gezwungene Allegorie wohl allenfalls zum Style J. Lilly's (aus dessen Endymion sie Halpin entlehnt und für jene Stelle zurecht gemacht hat) paßt, eben darum aber völlig unshakspearesch ist. Auch die stark betonte Verwandtschaft des Sommernachtstraums mit der später gebräuchlichen Compositionsweise der s. g. Masken scheint mir, wie schon angedeutet, eine sehr entfernte zu seyn, aus der sich zu Gunsten der Hochzeits-Hypothese so gut wie nichts folgern läßt. —

Es ruht, wie eben gezeigt worden, ein gewichtiger Ernst auf dem Ganzen, die Bildung der Charaktere, Composition und Sprache zeugen so entschieden von der vollendeten Herrschaft des Dichters über seine Kunst, daß das Stück, wie auch die meisten Kritiker annehmen, unstreitig unter die letzten Arbeiten Shakspeare's zu rechnen ist. Wir wissen nur, daß es am 1. Novbr. 1611 bei Hofe aufgeführt worden ist (Cunningham, Extracts etc. p. 211). Damit fällt die wunderliche Ansicht K. J. Klement's (Shakspeare's Sturm. Historisch beleuchtet. Lpz. 1846), wonach das Drama zur Vermählungsfeier des Pfalzgrafen Friedrich und der Prinzessin Elisabeth 1612 ausdrücklich gedichtet, ein durch und durch politisches Stück seyn soll und unter Prospero König Jakob, unter Alfonso der König von Spanien, unter Miranda Elisabeth, unter Ferdinand Friedrich von der Pfalz, unter der Hexe Sycorax — man höre! — die verstorbene Königin Elisabeth und unter Kaliban theils die indianischen Wilden überhaupt, theils die Colonie Virginien, die Elisabeth besonders begünstigte, gemeint sey, von selbst über den Haufen. Eben so unhaltbar ist Hunter's Meinung (Disquisitions on the Scene, Origine and Date of S.'s Tempest. Lond. 1839), wonach der Sturm das von Meres erwähnte und unter diesem Titel nicht mehr vorhandene Love's Labour won seyn und bereits 1595 die Bühne betreten haben soll. Denn Love's Labour won ist ohne Zweifel Ende gut Alles gut; außerdem ist eine Rede Gonzalo's (Act II, Sc. 1) fast wörtlich aus Florio's Uebersetzung von Montaigne's Essays entlehnt, und diese erschien erst 1603; endlich hat bereits Malone dargethan, daß Shakspeare's Darstellung des Sturms, wie ich oben andeutete, unverkennbare Beziehungen in sich trägt zu der Beschreibung, welche Silvester Jourdan (Discovery of the Bermudas etc. 1610) von dem Orkan gab, der im Juli 1609 das nach Virginien bestimmte Geschwa-

der unter Sir G. Sommers zerstreute und das Admiralschiff auf die Felsen der Bermudas-Inseln trieb. Schon daß das Stück 1611 bei Hofe gegeben und Anfangs 1613 während der Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth wiederholt wurde, beweist zur Genüge, daß es damals noch ein neues und beliebtes Drama gewesen seyn muß. Dafür spricht auch eine Stelle in Ben Jonson's 1614 zum ersten Mal aufgeführten Bartholomew-Fair, in der er sich lustig macht über Dichter, welche servant-monsters zur Schau stellen und „tales, tempests and such like drolleries" produciren. Der Sturm ist sonach mit größter Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1611 zu setzen.*)

4. Liebes Leid und Lust. Die beiden Veroneser. Ende gut Alles gut.

Liebes Leid und Lust (der Liebe verlorene Müh — Love's labour's lost) schließt sich unmittelbar an „Was Ihr wollt" an, sofern wir letzteres als den Mittelpunkt zwischen der Reihe der phantastischen und der Intriguen-Lustspiele Shakspeare's betrachten. Das phantastische Element macht sich be-

*) M. Carrière führt (im 2ten Hefte seiner Erläuterungen zu „W. v. Kaulbach's Shakspearegalerie", Berlin, 1857) bei Gelegenheit einer geistvollen Darstellung von „Shakspeare's Seelenleben und Geistesgeschichte" ebenso sinnig als ansprechend die — schon von Campbell gelegentlich aufgestellte — Hypothese durch, daß der Sturm die letzte dramatische Arbeit Shakspeare's sey und daß er das Drama, nebenbei wenigstens, in der Absicht gedichtet habe, es als sein Abschiedswort, als ein Vermächtniß des Geistes und Sinnes, in welchem er Leben und Geschichte aufgefaßt und poetisch abgebildet habe, dem englischen Volke darzubieten. Im Sinne dieser Hypothese erläutert und erklärt Carrière das Stück, und stimmt darin, zu meiner Freude, mit meiner Auffassung im Wesentlichen überein. Ich würde meinerseits der so ansprechenden Hypothese zustimmen, wenn uns die Daten, die wir über die Entstehungszeit Heinrich's VIII besitzen und die ich bei der Betrachtung dieses Stücks anführen werde, nicht zwängen anzunehmen, daß Heinrich VIII später entstanden, wenigstens um 1 Jahr jünger als der Sturm sey. —

deutend geltend. Willkühr und Zufall, grillenhafte Einfälle, wunderliche, phantastisch-komische Charaktere und Situationen treiben ihr lustiges Spiel; doch überwiegt das Intriguenhafte, sofern das Wenige, was im ganzen Stücke geschieht, sich um das Miniren und Contreminiren der beiden Schlachtreihen dreht, die hier im Kampfe der Liebe sich gegenüber stehen. Es beginnt daher mit diesem Drama die Reihe derjenigen Stücke, welche mehr zu den Intriguen-Lustspielen zu rechnen seyn dürften.

Der junge König von Navarra hat den sonderbaren Einfall, mit dreien seiner ritterlichen Genossen in strenger Abgeschiedenheit von der Welt und besonders von allem weiblichen Umgange auf drei Jahre dem Studium der Weisheit und Wissenschaft sich zu widmen. Dazu haben sie sich durch einen Eid verbunden. Ihr Vorhaben wird aber alsbald zu Schanden durch die Ankunft der schönen Prinzessin von Frankreich mit ihren Damen, die in dringenden Staatsangelegenheiten Gehör begehrt, was sich nicht abschlagen läßt. Sämmtliche Ritter der Weisheit und Enthaltsamkeit verlieben sich in die eben so liebenswürdigen als schalkhaften Damen. Es beginnt ein rasches Treffen des Witzes und der Laune, in welchem sich jene theils wegen des gebrochenen Eides gegenseitig necken und verspotten und zugleich sich vor sich selbst zu rechtfertigen suchen, theils die Herzen der Damen zu gewinnen trachten, diese dagegen sich geschickt zu vertheidigen, Witz durch Witz zu überbieten, und den thöricht gefaßten und eben so rasch gebrochenen Vorsatz der Herren, ihr affectirtes Streben nach Weisheit gebührend zu bestrafen wissen. Dazwischen hinein spielen im ergötzlichen Contraste die komischen Scenen zwischen zwei abgeschmackt gelehrten und einem abgeschmackt ritterlichen Pedanten, einem jugendlich-übermüthigen Pagen und einem privilegirten Narren. Das ganze

buntschillernde Gewebe wird durch die Meldung von dem Tode des alten kranken Vaters der Prinzessin plötzlich zerrissen, und das Stück schließt mit einer scherzend ausgesprochenen, doch innerlich sehr ernsthaften Lehre: was der König und seine Gefährten in launenhafter, übermüthiger Willkühr sich vorgenommen, wird ihnen nun, wenn auch modificirt, von ihren Damen zur Buße auferlegt. Ein Wechselgesang zwischen dem Lenz und dem Winter (Kukuk und Eule) bildet einen anmuthigen Epilog, der in poetischem Halbdunkel auf den Sinn und die Bedeutung des Ganzen anspielt.

Der innere ideelle Mittelpunkt, um den die sinnige Dichtung in der leichten, tändelnden Bewegung des Humors sich dreht, ist der bedeutungsvolle Contrast zwischen der frischen, jugendlichen, stets neu erblühenden Wirklichkeit des Lebens und dem abgezogenen, trockenen, todten Studium der Wissenschaft. Dieser Gegensatz, sobald er, in seiner ganzen Schärfe genommen, die beiden zu einander gehörigen Seiten völlig trennt, enthält eine Unwahrheit, welche beide Seiten gleichmäßig trifft, beiden ihre Berechtigung nimmt, und sie auf Thorheit und Widerspruch mit sich selbst zurück führt. Die Wissenschaft, die, von aller Wirklichkeit absehend, sich in sich selbst vergraben will, begräbt entweder in der That sich selbst im unfruchtbaren Sande einer schalen, abgeschmackten, pedantischen Gelehrsamkeit, oder sie fällt, durch die Reize des blühenden Lebens überwunden, von sich ab, verkehrt sich in ihr Gegentheil, und wird mit Recht als bloße Affectation und leerer Schein verspottet. Das eine zeigt sich hier an dem gelehrten Dorfpfarrer und Schulmeister, den steifleinenen Repräsentanten wissenschaftlicher Kleinkrämerei, und an dem hochtrabenden, bombastischen spanischen Ritter, diesem Don Quixote der erhabenen Wortweisheit; das andere ist das Schicksal des Königs und seiner Genossen. Aus ihrem verkehr-

ten Streben, Wissenschaft und Weisheit durch einsame, von Leben und Erfahrung abgekehrte Studien zu gewinnen, fallen sie unmittelbar heraus in alle Tändeleien und Thorheiten der Liebe; trotz Verbrüderung und Eidschwüren macht sich die Natur und die lebendige Wirklichkeit geltend und erringt mit großer Leichtigkeit den Sieg. Allein der Sieg über die falsche Weisheit ist im Grunde nur ein Sieg der Thorheit über die Thorheit. Natur und Wirklichkeit bieten an sich nur wechselnde Bilder, flüchtige Erscheinungen, die richtig zu deuten die Aufgabe des forschenden, erkennenden Geistes ist. Ohne das rechte Verständniß derselben, ohne die Erkenntniß der ethischen Beziehungen, die ihren Kern bilden, sinkt das Leben selbst zum bloßen Scheinbild, alle Lebensthätigkeit und Lebenslust zu Spiel und Tändelei herab; ohne den Ernst dieser Erkenntniß wird die Liebe zum bloßen Flittertand, Talent, Scharfsinn, Gelehrsamkeit und Bildung des Geistes zum eitlen Witz und leeren Gedankenspiel. Jene Erkenntniß gewinnt man aber nicht durch Verbrüderung zu gemeinsamen gelehrten Studien und Discussionen, sondern nur durch ernste Selbstbetrachtung, durch Uebung in der Selbstbeherrschung und Ueberwindung der eignen Gelüste und Begierden, durch eine Abgeschiedenheit in diesem Sinne und zu diesem Zwecke. Darauf werden deßhalb zuletzt die Herren zur Buße ihres Uebermuthes von ihren Damen selbst zurückgewiesen. Der feine, stets richtige Tact edler Frauen feiert hier einen eben so großen Triumph, als ihr hohes Talent zu geselligem Witz und sinniger Intrigue. Die Rede der Prinzessin, in der sie dem Könige Fasten und strenge Abgeschiedenheit im oben angedeuteten Sinne während Jahresfrist auferlegt, und die Worte Rosaline's, in welchen sie dem eiteln, auf seinen Geist und Witz im geselligen Umgang pochenden Biron als Bedingung ihrer Liebe die Aufgabe stellt, während zwölf voller Monate täglich

sprachlose Kranke und seufzende Unglückliche zu besuchen und alle Kraft seines Witzes anzustrengen, um ihnen ein Lächeln abzugewinnen, enthalten gleichsam die Moral der Fabel. Das Ende der Komödie kehrt somit gewissermaßen in ihren Anfang zurück; beide Seiten des Gegensatzes, von dem sie ausging, haben sich in ihrer schroffen Einseitigkeit als unhaltbar erwiesen, die höchste Lust und Blüthe des Daseyns, aller Witz und alle Talente sind leerer Tand ohne den Ernst und die Tiefe des denkenden., den Kern des Lebens erfassenden Geistes; aber auch Gelehrsamkeit und Wissenschaft sind baare Albernheit in ihrer Abkehr vom wirklichen Leben. Es ist derselbe Gegensatz wie zwischen dem Frühling und dem Winter (Kukuk und Eule): getrennt führen sie zu ausschweifender Ueppigkeit und tödtlicher Erstarrung. Aber sie sind nicht getrennt und sollen nicht getrennt werden; im beständigen Wechsel, in welchem sie aus einander hervor- und in einander übergehen, in gegenseitiger Wechselwirkung erzeugen sie das wahre Leben. —

Dieser tiefere Sinn der heiteren, mit feiner Ironie und harmloser Satire verwebten Dichtung ist natürlich nicht in lehrhafter Breite ausgesprochen, sondern nur spielend angedeutet: Shakspeare wußte zu wohl, daß das Drama überhaupt nicht Moral zu predigen habe und daß ein schulmeisterliches Betonen der ernsten ethischen Beziehungen die Wirkung des Komischen nicht nur beeinträchtigt, sondern geradezu aufhebt. Gleichwohl erklärt es sich nur aus jenem ideellen Gegensatze, von dem aus er das Ganze auffaßte und auf dem der tiefere Sinn desselben beruht, warum er die Haupthandlung, deren Träger der König und die Prinzessin mit ihren Rittern und Damen sind, mit den lächerlichen Nebenfiguren, Nathanael, Holofernes, Armado, Schädel 2c., und einer Reihe anscheinend in keinem Zusammenhange mit ihr stehender Intermezzos ausstattete; sie bilden offenbar ein

wesentliches Moment für die Bedeutung des Ganzen, und sollen außerdem den Sinn desselben durch das Element des Spottes, das ihnen beigemischt ist, in helleres Licht stellen. Denn es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß das Stück, wenn auch nur als Nebenmotiv, eine satirische Tendenz in sich birgt, und theils die anmaßende, pedantische Gelehrsamkeit, — die, wie wir gesehen haben, von Anfang an das Volkstheater bekämpfte oder ihm mit Verachtung den Rücken kehrte, — theils die Geschmacklosigkeit, mit welcher nicht nur John Lilly, sondern schon seine gelehrten Vorgänger und mehr noch seine Nachbeter die englische Sprache durch ihr Coquettiren mit Pointen und Antithesen, Alliterationen, Etymologien und orthographischen Verbesserungen, durch beständige Einmischung lateinischer Phrasen und gelehrter Anspielungen, Bilder und Gleichnisse zu verderben suchten, parodiren sollte.*) Dadurch erhält das Stück nicht nur eine bedeutsame Nebenbeziehung, sondern auch sein eigenthümliches Gepräge erscheint dadurch mit bedingt und bestimmt. Denn überall, wo Shakspeare das satirische Element in seine Komödien hineinspielen läßt, umgiebt er es mit einer solchen Fülle von selbständigem Witz und Scherz, daß es gleichsam darunter verschwindet, — offenbar um ihm den Eindruck der Absichtlichkeit und den verletzenden Stachel zu benehmen. Darum hat er hier dem Ganzen ein so heiteres Colorit gegeben, daß es, äußerlich angesehen, nur wie ein bedeutungsloses Ballspiel des Scherzes und Spaßes, wie ein lustiger Wettkampf des Witzes und der Neckerei zwischen den handelnden Personen erscheint.

Daß das Stück bereits 1598 und zwar schon seit längerer Zeit existirte, beweist die von ihm erhaltene Quart-Ausgabe

*) Mit dem Holofernes soll, wie Warburton und Farmer vermuthen, John Florio, ein italienischer Sprachmeister, gemeint seyn. Vergl. Drake, I, 474 f. II, 493. Knight, Sh. Studies p. 122 f.

aus 1598 und das Zeugniß des oft erwähnten Meres. Bei ihm steht es neben seinem Seitenstücke Love's labour won. Dieses ist, wie schon bemerkt, sicherlich dasselbe mit „Ende gut Alles gut", und Shakspeare änderte nur aus uns unbekannten Gründen später dessen Titel, vielleicht weil er fühlte, daß bei der Verschiedenheit der Grundbedeutung beider die Bezüglichkeit der Titel auf einander keinen rechten Sinn hat. Denn „Ende gut Alles gut" steht nach Geist und Sinn den beiden Edelleuten von Verona weit näher als dem Love's labour's lost; mit letzterem gehört es nur seinem Stoffe nach gegensätzlich zusammen. Der Stoff aber scheint hier Shakspeare's Eigenthum zu seyn*), während er in „Ende gut Alles gut" aus einer Novelle Boccaccio's (Decameron III, 9, von Paynter in seinem Palace of Pleasure I, 28 bereits 1566 in's Englische übersetzt, wieder-abgedruckt in Collier's Shakspeare's Library, Vol. II, Nr. 3) geschöpft, und in den beiden Veronesern einige Hauptzüge wenigstens aus einer Episode des spanischen Schäferromans, die verliebte Diana von Montemayor, und aus Sidney's Arkadia (beide bei Collier, die erstere auch bei Echtermeyer ꝛc. II, 119) entlehnt sind.**) Für einen andern Hauptzug, die Freundschafts-

*) Douce: Illustrations of Shakspeare etc. vermuthet zwar auch für Love's labour's lost eine Grundlage in irgend einer französischen Erzählung. Aber seine Vermuthung ist eben nur nackte Vermuthung. Warum auch sollte Shakspeare, vielleicht angeregt durch irgend eine alt-italienische Komödie (wie man aus den auf dem italienischen Theater eingebürgerten Figuren des Prahlers [Armado] und des Pedanten [Holofernes] vermuthen könnte), nicht einmal seiner eignen Erfindung gefolgt seyn, zumal wenn sie so einfach ist wie hier? —

**) Montemayor's Diana erschien zwar erst 1598 in englischer Uebersetzung (von J. Yonge). Allein S. konnte die Geschichte der Felismene (Julia) entweder aus einer nach Malone 1563 erschienenen Ekloge des Barnaby Googe kennen, die, wie Simrock bemerkt, nur eine versificirte Nachahmung von Montemayor's Episode ist, oder er nahm sie unmittelbar aus

geschichte Valentin's und Proteus', hat sich indeß auch hier noch keine bestimmte Quelle entdecken lassen. Alle drei Lustspiele mögen in die Jahre 1590—1593 fallen. Ihre Geburtszeit noch näher zu bestimmen, ist m. E. bei der Dürftigkeit unsrer Nachrichten unmöglich; doch dürfte „Ende gut Alles gut" etwas jünger seyn als die beiden Veroneser und der Liebe verlorene Müh. Der Schein der höheren Vollendung, der im Ganzen Love's labour's lost umgiebt, rührt unstreitig von der späteren Ueberarbeitung her, welcher Shakspeare, wie wir hier bestimmt wissen, um 1597 das Stück unterwarf.*) Ihr verdankt es wahrscheinlich die größere Feinheit der Versification und die schärfere Nüancirung der Unterschiede in der Rede- und Ausdrucksweise, in der die verschiedenen Personen je nach ihrem Charakter sprechen (worauf Hr. v. Friesen, Shakspeare-Jahrbuch, II, 58 f. aufmerksam macht). Daß es ursprünglich älter wenigstens als „Ende gut Alles gut" war, beweisen die häufigen, hier und da über ganze Scenen ausgedehnten Reime mit untermischten Reim-Couplets und jene schon erwähnten s. g. Doggerel-Verse (langgestreckte Knittelverse), welche Shakspeare bei der Ueberarbeitung stehen ließ; auch tönt, wie mich dünkt, noch ein Nachklang von jener gesuchten, nach Antithesen und Wortspielen haschenden Sprachweise Lilly's, die Shakspeare verspottet, in seiner eignen Diction durch, während die Charaktere in ihrer ein-

---

jener Novelle Bandello's (II, 36.), die er später zu Was Ihr wollt benutzte, und aus der seinerseits Montemayor geschöpft hatte. Vgl. Simrock a. a. O. III, 256 f.

*) Auf dem Titelblatt der erwähnten Quartausgabe von 1598 ist ausdrücklich bemerkt: „Newly corrected and augmented", und da außerdem hinzugefügt ist „as it was presented before her Highness this last Christmas", so muß die Ueberarbeitung vor Weihnachten 1597 vollendet gewesen seyn. Daß sie von Shakspeare's eigner Hand herrührte, ergiebt sich daraus, daß der Text der Folio-Ausgabe von 1623 nur ein Abdruck dieser Quartausgabe ist.

seitigen, skizzenartigen, hier und da (z. B. in Armado, Holofernes, Sir Nathanael) an die Caricatur anstreifenden Zeichnung noch den jugendlichen Mangel an psychologischer Durchbildung verrathen. — Wenn Malone und Drake „Ende gut Alles gut" in's J. 1598, Chalmers gar erst 1599 setzen, so sind sie nach allen innern Zeugnissen (Charakter, Sprache, Versification 2c.) zu urtheilen, im Irrthum, Chalmers schon darum, weil „Ende gut Alles gut", wie gesagt, ohne Zweifel dasselbe Stück ist mit Love's labour won, das Meres aufführt, während Malone und Drake vergessen haben die Möglichkeit nachzuweisen, wie zwei bis drei Stücke im J. 1598 von Shakspeare geschrieben, und doch zugleich in Meres' Schrift, die in demselben Jahre gedruckt erschien, erwähnt werden konnten. Indessen wollen Coleridge, Tieck, Collier, Knight in „Ende gut Alles gut" Spuren von zwei verschiedenen Stylen entdeckt haben, von denen der eine einer früheren, der andere einer späteren Periode der Shakspeareschen Diction angehöre; Shakspeare müsse daher das Stück später umgearbeitet haben, und daraus lasse sich dann auch die Veränderung des Titels erklären (s. Collier's Shakspeare III, 203, Knight, Shaksp. Studies, p. 134 f.). Ich beuge mich diesen Autoritäten, obwohl ich meinerseits nicht viel größere Abweichungen des Styls gefunden habe als in den meisten älteren Stücken, an denen allen Shakspeare vermuthlich später änderte und besserte. Nur scheint mir „Ende gut Alles gut" der reiferen Periode von Shakspeare's Dichterlaufbahn etwas näher zu stehen als „der Liebe verlorene Müh" und „die beiden Edelleute von Verona". — Das letztere Stück ist von Malone und Chalmers jedenfalls zu spät angesetzt. Obwohl beide behaupten, daß das Stück nach Charakter, Sprache und Versmaß zu den früheren Compositionen gehöre, stellen sie es doch erst unter 1595, wiederum wegen einzelner s. g. Anspielungen auf Zeit-

ereignisse, namentlich wegen einiger Verse, in denen von Entdeckung von Inseln, von Krieg und Pest die Rede ist, was Malone auf die Pest von 1593, auf die von den Spaniern beabsichtigte zweite Invasion und auf Sir W. Raleigh's Entdeckungsreise von 1595 bezieht. Wie viel auf dergleichen Einzelheiten, deren richtige Deutung ohnehin so zweifelhaft ist, zu geben sey, haben wir an „Was Ihr wollt" gesehen.

Ich halte „die beiden Veroneser" für eines der frühesten Werke Shakspeare's. Im Einzelnen zwar ist das Stück reich an vielen eigenthümlichen Schönheiten, aber am Ganzen kann man noch eine gewisse jugendliche Unbehülflichkeit und Mangel an tieferer poetischer Durchbildung bemerken. Es zeichnet sich aus durch einen leichten, glatten, harmonischen Fluß der Diction, durch Frische, Munterkeit und Naivität des Witzes und Scherzes (wie er in Flink und Lanze sich ausspricht), und durch eine zwar nur skizzenhafte, aber doch wohlangelegte Charakteristik der handelnden Personen. Auch tritt jene scharfe Gegensätzlichkeit, in die Shakspeare gern seine Figuren gegen einander stellt und die er als Princip der Gruppirung für seine Compositionen benutzt, hier in den Charakteren von „Proteus und Valentin", „Julie und Silvia", „Flink und Lanze", besonders klar hervor. Aber eben die Schärfe des Gegensatzes und die sorgfältig durchgeführte Parallele zwischen den entgegengesetzten Paaren verräth gerade den jugendlichen Dichter. Auch macht das Ganze den Eindruck der Oberflächlichkeit: nicht nur der Lebensanschauung überhaupt, sondern auch den einzelnen Gedanken fehlt es an Tiefe und Weite; die Composition will sich nicht recht abrunden und harmonisch zusammenfügen; Manches ist nur angedeutet, was weiter auszuführen war, und namentlich erscheint der Schluß so willkührlich herbeigezogen und so rasch abgefertigt, daß einige englische Kritiker vermuthet ha-

ben, das Stück sey unvollendet geblieben. Vortrefflich weiß der Dichter zwar bereits die Materialien aller komischen Poesie, Zufall, Laune und Verirrung, Inconsequenz, Schwäche, Thorheit und Verkehrtheit zu benutzen; das Intriguenhafte herrscht zwar entschieden vor, doch getragen und unterstützt von dem phantastischen Elemente der äußern und inneren Zufälligkeit. Aber der Humor fehlt, der in den reiferen Lustspielen über dem Ganzen schwebt und ihm erst seine komische Bedeutung giebt; die Führung der Action, die Zeichnung der Charaktere macht dem Dichter noch zu viel zu schaffen, man merkt noch die Mühe, die es ihn kostet, Ausgang und Ziel zu finden, kurz die Arbeit nimmt ihn noch zu sehr in Anspruch und hemmt den Flug des Gedankens, das freie Spiel der Phantasie.

Die Liebe in ihrer doppelten Gestalt als Geschlechtsliebe und Freundschaft ist offenbar die Basis des Ganzen, der leitende Mittelpunkt der Action; diese Basis in ihrer Unsicherheit und Haltlosigkeit darzustellen, d. h. so darzustellen, wie sie, im Widerspruch mit ihrem wahren Wesen, innerhalb der komischen Weltanschauung sich zeigt, ist offenbar Tendenz und Bedeutung des Ganzen, die nur zu ernst und scharf betont ist und dadurch in der Ausführung an komischer Kraft verliert. Demgemäß erscheint hier die Liebe in den mannichfaltigsten Gestalten, aber überall schwach und hinfällig, thöricht und verkehrt. Den Mittelpunkt bildet Proteus' Leidenschaft für Julia, seine doppelte Treulosigkeit und seine eben so rasche Bekehrung: ein Blick von Silvia, ihre bloße Erscheinung macht ihn die Geliebte vergessen, um die er eben noch seufzte, von deren Abschied ihm noch die Thräne an den Wimpern hängt; macht ihn zum Verräther gegen den liebsten Jugendfreund, macht ihn zum Betrüger an dem Vertrauen des Herzogs und dessen Günstlings Thurio. Er ist der personificirte Wankelmuth der Liebe. Ihm gegenüber er-

scheint Julia zuerst im launenhaften Eigensinn einer verliebten Spröden; sie will den Brief des Geliebten nicht annehmen und schilt doch die Zofe, daß sie ihn ihr nicht gewaltsam aufdringt, sie zerreißt ihn uneröffnet, um hernach aus den einzelnen Stücken seinen Inhalt mühsam zusammenzulesen. Plötzlich aber ist diese Sprödigkeit ganz vergessen, ja sie schlägt in ihr Gegentheil um, und alle jungfräuliche Scheu aus den Augen setzend, reist Julia, als Mann verkleidet, dem treulosen Geliebten nach, um sein Liebesbote an Silvia zu werden, um endlich nach so viel erduldeter Kränkung sich ihm doch wieder in die Arme zu werfen. Beständiger ist das andere Paar, Valentin und Silvia; trotz aller Hindernisse, Leiden und Trübsal halten sie fest an einander; und dennoch ist Valentin im Stande, der Geliebten, um die er so viel gethan und gelitten, die er dem Vater zu entführen beabsichtigte, zu Gunsten des verrätherischen, kaum bekehrten Freundes entsagen zu wollen, obwohl dieser bei Silvia's Abneigung gegen ihn nichts dadurch gewinnen kann. Thurio endlich ist ein Liebhaber vom gemeinsten Schrot und Korn, ein reicher Dummkopf, dem es mehr um den hochstehenden herzoglichen Vater als um die Tochter zu thun ist, und der nur insofern seinen besser begabten Nebenbuhlern gleicht, als er ebenfalls nicht weiß was er will, der erst wirbt, obwohl er mit Schmach und Hohn abgewiesen wird, und dann zurücktritt, weil er mit Schmach und Hohn abgewiesen wird. Der wankelmüthigen, haltlosen, sich selbst widersprechenden Liebe tritt die eigenthümliche Art von väterlicher Zärtlichkeit des Herzogs gegen seine Tochter würdig an die Seite: auch hier Verblendung und Inconsequenz im hohen Grade. Während er erst das geliebte Kind mit Gewalt an einen widerwärtigen Tölpel zu verhandeln gedenkt, willigt er zuletzt ein, sie einem Räuberhauptmann zu geben, den er als ehrenwerthen Ritter ver-

schmähte. Ihren Gipfel aber erreicht die süße Thorheit der Liebe in dem unvergleichlichen Lanze, einer von den durch und durch komischen Figuren, wie sie nur Shakspeare so lebenswahr zu zeichnen vermag. Er, der vor Schmerz und Rührung das väterliche Haus zu verlassen kaum im Stande ist, der das Schiff, das ihn von der Heimath führen soll, auf dem Strome seiner Thränen und mit dem Winde seiner Seufzer fortschaffen will, er ist derselbe, der für seinen dicken, undankbaren Köter sich prügeln, in den Stock setzen, an den Pranger stellen läßt, und doch zugleich sich freut an den Schlägen seines Kameraden Flink, die er ihm absichtlich zugezogen hat. In der That, der ergötzlichste Repräsentant der sentimentalen Narrheit und närrischen Sentimentalität wie des Eigensinns und der Blindheit der Liebe.

So zeigt sich hier in der That die Liebe als der Mittel- und Angelpunkt, um den die ganze Action sich dreht, aber im Sinne der komischen Lebensanschauung, und daher nach den verschiedensten Seiten hin in ihrer ganzen Schwäche und Hinfälligkeit: der Zufall, die Unbeständigkeit und Willkühr der Liebenden führen die Verwickelung herbei; Zufall, Unbeständigkeit und Willkühr bringen zuletzt Alles wieder in das rechte Geleise und zum glücklichen Ausgang. Sonach spiegelt diese frühe, vielleicht früheste Arbeit Shakspeare's im Gebiete der Komödie bereits denselben Begriff des Komischen wider, der seinen reifen und reifsten Lustspielen zu Grunde liegt. Der Fehler ist nur, daß dieses Spiel des Wankelmuths, der Schwäche und Verblendung nicht mit dem ihm entsprechenden spielenden Humor, sondern mit einem gewissen Ernste behandelt ist, der weder zu dem komischen Inhalte des Ganzen, noch zu den oberflächlichen, inconsequenten, schwankenden Charakteren paßt. Shakspeare will allerdings zugleich zeigen, wie ungezügelte Leidenschaft, schwäch-

liche Nachgiebigkeit gegen unsre wechselnden Gefühle, Neigungen und Gelüste, gutgeartete, edel angelegte Charaktere nicht nur in ungeziemende Handlungen und schlimme Verwickelungen, sondern in den tiefsten Schmutz der Unsittlichkeit, in Treubruch, Lug und Trug stürzen kann. Gleichwohl aber hat er schwerlich die (ihm von Gervinus untergeschobene) schulmeisterliche Absicht gehabt, nur vor der Liebe, die in ihrer Unbeständigkeit, Verblendung &c. alle diese üblen Wirkungen hat, warnen und die Prosa einer wohltemperirten, alle Verhältnisse, Umstände, Folgen &c., sorgsam berücksichtigenden Neigung empfehlen zu wollen. —

„Ende gut, Alles gut" gehört m. E., wie schon bemerkt, ursprünglich ebenfalls zu den älteren Arbeiten Shakspeare's. An Gedankenreichthum, an prägnanter, durchgeführter Charakteristik und größerer Planmäßigkeit der Action übertrifft es bei weitem die beiden Veroneser. Dagegen hat die Sprache noch etwas Unklares, Ungefügiges, das nach meinem Gefühle nicht, wie bei den späteren Dramen Shakspeare's, aus der Ueberfülle der sich drängenden Gedanken, sondern aus dem Mangel an Beherrschung des zuströmenden Gedankenstoffs, aus der noch unzureichenden Kraft der Ausgestaltung und Zusammenordnung desselben entspringt. Die Bilder und Gleichnisse erscheinen noch hier und da gesucht, und die Witz- und Spottreden fließen noch nicht so glatt und freiwillig ab wie später. Auch ist die Composition nicht so gelungen, wie in den meisten späteren Lustspielen: mehrere Personen, wie die Gräfin und der Herzog von Florenz, Lafeu und Parolles, Violenta und Mariane haben zwar äußerlich an der Handlung, aber nicht innerlich am Sinn und der Bedeutung des Stücks Theil. — Der Grund davon, der nicht wieder gut zu machende Hauptfehler des Ganzen liegt m. E. in dem behandelten Stoffe, der insofern nicht eben glücklich gewählt ist, als es immer ein feines

Gefühl verletzen wird, wenn die Bewerbung um Liebe vom Weibe ausgeht, und wenn dieß unweibliche Benehmen — mag es auch noch so wohl motivirt und entschuldigt erscheinen — uns nicht (wie in der Novelle Boccaccio's) bloß erzählt, sondern in dramatischer, handgreiflicher Lebendigkeit dargestellt wird. Um diese Schwierigkeit zu überwinden und namentlich den überraschenden Schluß, die Erreichung des Ziels ihres Strebens durch die Heldin, natürlich erscheinen zu lassen, mußte der Dichter eine Anzahl von Figuren gleichsam als Gehülfen in Dienst nehmen, nur um die Handlung zu motiviren und zu Ende zu bringen. Aber eben die Wahl dieses Stoffes und das Festhalten an ihm trotz der sich herausstellenden Schwierigkeiten verräth den jugendlichen Dichter, das jugendliche Gefallen am Ungewöhnlichen, die jugendliche Neigung, sich an Aufgaben zu wagen, deren Schwierigkeit nicht genügend erwogen ist. —

Helena, das edle, treffliche Mädchen, deren Tugend und Seelenadel sie weit über ihre niedere Geburt hinaushebt, läßt sich von der Gluth ihrer Leidenschaft, bestärkt durch die eigne Mutter des Geliebten, zu dem Irrthume verleiten, als könne sie wohl das Herz des hochgebornen, reichen und mächtigen Grafen von Roussillon durch ihre Verdienste gewinnen. Das Glück ist ihr günstig; es gelingt ihr, den König von einer tödtlichen Krankheit zu heilen; und dieser zwingt den Grafen, ihrem ausgesprochenen Wunsche gemäß sich mit ihr zu vermählen. Allein mit Schmerzen muß sie erkennen, daß Ehe ohne Liebe nicht einmal ein äußeres, geschweige denn ein inneres Band zu knüpfen vermag, daß die Liebe aller Rechte und Pflichten, selbst des Rechtes der Tugend, Schönheit und Liebenswürdigkeit spottet, sobald ihr eignes unantastbares Recht, ihre Freiheit, verletzt ist. Was ihr durch Tugend und Verdienst nicht gelingt, das erreicht sie zuletzt durch einen glücklichen Zufall, den sie zu einem zwar

nicht eben feinen, doch in ihrer Lage immerhin erlaubten Betrug geschickt benutzt, und durch den es ihr möglich wird, die anscheinend unmöglichen Bedingungen, woran der Graf das Geschenk seiner Liebe geknüpft hat, zu erfüllen.

Die Liebe ist also auch hier der Angel- und Mittelpunkt, um den die Entwickelung, Anfang, Mitte und Ende der Action sich dreht. Aber sie ist nicht so allgemein und selbständig aufgefaßt, als in den beiden Veronesern. Die Bedeutung des Ganzen ruht vielmehr in dem Einen Hauptmomente der Liebe, ihrer Freiheit, die so wesentlich zu ihrer Natur gehört, daß sie eben nur Liebe ist als freiwillige, unverdiente und unbezahlte Gabe, und kraft deren sie mit Recht, wenn auch zu ihrem Unglück, zuweilen wählt und erstrebt, was ihr die Verhältnisse versagen, und das Schönste und Beste zurückweist, bloß weil es ihr aufgezwungen wird. Aber eben diese Freiheit ist, so lange sie von der Willkühr sich nicht frei gemacht hat, ihre Schwäche; sie artet aus hier in Anmaßung und Verirrung, dort in blinden Eigensinn und Stolz. Helena büßt ihre Anmaßung, die trotz ihres sonst so bescheidenen anspruchslosen Sinnes darin liegt, daß sie dem Geliebten das freie Wahlrecht entziehen will, welches sie doch selbst so unbeschränkt geübt hat; trotz ihres errungenen Rechtes muß sie zu niedrigem Betruge ihre Zuflucht nehmen, um in den Besitz ihres Eigenthums zu gelangen. Der Graf schlägt eigensinnig ab, was er doch selbst im Stillen, halb unbewußt, gewünscht hat*); er verfällt aus der Freiheit in die Willkühr, weil seine Freiheit auf sich selbst stolz ist, und dieser Stolz sich verletzt fühlt, daß er nehmen *soll*, wo er frei *geben* zu können vermeinte. Einmal der Willkühr anheimgefallen, den Gelüsten seiner Laune, seiner Neigungen und Begierden sich überlassend,

---

*) Vgl. Act V, Sc. 3.

läuft er sogar Gefahr, des natürlichen Adels seines Herzens verlustig zu gehen; er sinkt herab bis zum leichtsinnigen Betrüger und Verführer, bis endlich ein Betrug ihn wieder zur Besinnung bringt. Seine unglückliche Bewerbung um Diana beweist, daß man die Liebe eben so wenig durch Versprechungen und Geschenke, als durch Verdienste und gute Werke erzwingen kann. — Diese seltsame Verkettung von Wahn, Widerspruch und Verirrung im menschlichen Herzen, diese unmittelbare Verbindung der Liebe mit ihr selbst ganz entgegengesetzten Thaten und Bestrebungen, Fehlern und Gebrechen, dieser rasche Uebergang von jungfräulicher Scheu in offenes Werben und umgekehrt von ursprünglicher Zuneigung in verachtende Zurückhaltung, endlich die eben so rasche Rückkehr der Liebe zu sich selbst, — dieß Alles, hervorgehend aus ihrer eignen Natur, aus ihrer wesentlichen, fundamentalen Eigenschaft, der Freiheit ihrer selbst, zeigt uns die Liebe ganz aufgegangen in der allgemeinen, allumfassenden Zufälligkeit und Willkühr, in die das menschliche Leben von seiner komischen Seite verstrickt ist. Wahn, Widerspruch, Verirrung lösen zuletzt sich in sich selbst auf, und das Rechte und Wahre behält die Oberhand. Gehoben wird der Effect einerseits durch die Anmaßung des Königs, daß für seine Liebe und Dankbarkeit gegen Helena der Graf mit Herz und Hand zahlen soll; anderntheils durch Parolles, den kleinen Vorläufer des großen Falstaff, der den Charakter des Grafen Roussillon, sein freies hochfahrendes Wesen, seinen kriegerischen Muth und Thatendrang, zur Caricatur verzerrt, und den leeren, verdienstlosen Stolz in seiner ganzen Blöße darstellt. Endlich findet auch der heirathslustige Narr, aufgeblasen durch seine Reise an den Hof, „daß der alte Stockfisch und die Elsbeths auf dem Lande doch nichts sind gegen den alten Stockfisch und die Elsbeths am Hofe!" —

5. Viel Lärmen um Nichts. Der Widerspenstigen Zähmung.

In „Viel Lärmen um Nichts“ ist es zwar, wie in den meisten Lustspielen, wiederum eine und die andere Liebesgeschichte, um welche zunächst das Interesse und die angesponnene Intrigue sich dreht. Dennoch ist hier nicht die Liebe selbst der Gegenstand der Darstellung, nicht das Grundmotiv der Dichtung. Die Bedeutung des Ganzen liegt vielmehr in der Auffassung des menschlichen Lebens von Seiten des in ihm selbst ruhenden Gegensatzes zwischen seinem wirklichen (essentiellen) Werthe und Wesen, und seiner Schätzung und Ansicht in den Augen der einzelnen Individuen, zwischen dem, was es in Wahrheit ist, und dem, als was es seinen Trägern, die es selbst leben und darstellen, erscheint. Die Liebe als das gewöhnlichste Motiv an sich unbedeutender und alltäglicher, aber von den betheiligten Personen ganz anders betrachteter Verwickelungen ist nur das Mittel, um jenen Gegensatz zur klaren Anschauung zu bringen. Er ist es, der sich nach allen Seiten und in allen Hauptmomenten des Stücks geltend macht: überall Verhältnisse, Begebenheiten und Handlungen, deren wahrer innerer Gehalt unerheblich und alltäglich ist, die aber in pomphafter äußerer Form auftreten und von den in sie verflochtenen Personen mit großer Wichtigkeit behandelt werden. Zuerst als Vorspiel hinter der Scene ein Krieg und ein Frieden, halbe Feindschaft und halbe Versöhnung zwischen den verschwisterten Prinzen von Aragon, wozu kein Grund vorhanden war, und deren Resultat nichts ist. Sodann als Intermezzo das Mißverständniß der Bewerbung Don Pedro's um Hero, worin Claudio einen unerhörten Treubruch erblickt, der aber, wie sich bald ausweist, nur in seinem liebe-

kranken Gehirn existirt. Dieß und die Liebesgeschichte der beiden geschwornen Ehefeinde, Benedict's und Beatricens, die, fortwährend im hitzigen Kampfe gegen einander und gegen Alles, was Zärtlichkeit heißt, begriffen, zuletzt durch eine leicht angelegte und spielend ausgeführte List in den Netzen der Liebe gefangen werden und gerade das thun, was sie mit allem Aufwande des Witzes verspotteten, bilden gleichsam die Staffage, die bereits den Geist und Sinn des Ganzen in mannichfacher Modification ausspricht; sie sind die hebenden Seitenstücke zu der Hauptverwickelung, welche das Liebesverhältniß zwischen Hero und Claudio zu zerstören droht. Eine rasch angezettelte, oberflächlich motivirte Intrigue, ein vom Zufall unterstützter Einfall des schwarzgalligen, haßerfüllten, boshaften Don Juan, löst in der That den eben erst geknüpften Liebesbund wenigstens temporär auf, — ein Ereigniß, das alle Tage passirt, obwohl es freilich niemals passiren sollte, ein Ereigniß, das hier in Wahrheit auf das Nichts eines leeren Scheins sich basirt, das aber die betheiligten Personen in leidenschaftliche Aufregung, in Leid und Jammer versetzt und daher mit der größten Wichtigkeit von ihnen behandelt wird. Scheintod und Leichenpomp, Herausforderungen und zerstörte Freundschaften, endlich nachdem das Nichts eines Zufalls die Wahrheit zu Tage gebracht, Inquisitionen, Ehrenerklärungen und Todtenfeiern sind sein Gefolge, bis endlich die todtgeglaubte Hero aus ihrer Verborgenheit wieder hervortritt, und Alles in fröhlichem Hochzeitsjubel endet.

Am ergötzlichsten ist dieser Widerspruch zwischen Schein und Wesen, subjectiver Auffassung und objectiver Wirklichkeit dargestellt in dem Clown des Stücks, dem pflichteifrigen Constabel Holzapfel (Dogberry), der sein Amt für so wichtig hält und so eifrig führt, aber die gerade entgegengesetzten Maximen und

Vorschriften von sich giebt, der so eingebildet und doch so bescheiden ist, so richtig sieht und doch so einfältig urtheilt, so viel redet und doch so wenig sagt, kurz der fortwährend sich selbst widerspricht, befiehlt, was er zu unterlassen anräth, zu registriren und zu specificiren bittet, daß er ein Esel sey ꝛc., der aber gerade das Nichts entdeckt, um das der „viele Lärm“ sich dreht. Er ist insofern der Haupt-Vertreter der dem Ganzen zu Grunde liegenden Lebensauffassung, als sie in ihm ihre komische Kraft am stärksten und unmittelbarsten bethätigt. Denn jener Gegensatz, der seiner Natur nach gewöhnlich an seine beiden Pole vertheilt erscheint, zeigt sich in ihm gleichsam individualisirt, in dem einen Individuum zusammengefaßt, und spiegelt sich in dessen zwiespältigem, sich beständig widerstreitendem Thun und Wollen, Denken und Reden mit voller Evidenz ab. Dogberry personificirt gleichsam den Geist und Sinn des Ganzen, und spielt daher im Wesentlichen dieselbe wichtige Rolle wie der Narr in „Was Ihr wollt“, Probstein in „Wie es Euch gefällt“, Lanze in den „beiden Veronesern“ und die meisten Narren in den Shakspeare'schen Lustspielen. Außerdem tritt er auch insofern bedeutsam hervor, als er es ist, der jenes, die ganze Verwickelung herbeiführende Bubenstück Don Juan's und seiner Helfershelfer aufdeckt: die komische Laune des Zufalls bedient eben sich auch gern der komischsten Figuren, der Narren par excellence, um an's Licht zu bringen, was freilich leicht genug zu entdecken war, was aber doch der Verstand der Verständigen nicht sah. Jedenfalls erklärt es sich von unsrer Auffassung aus leicht und einfach, warum Shakspeare die gewichtige Aufgabe, den verwickelten Knoten zu lösen, einem so eigenthümlich närrischen Gesellen wie Dogberry zuertheilte, warum er ihn zum Clown des Stücks machte und seinen Charakter gerade so und nicht anders faßte. —

Aber auch Benedict und Beatrice repräsentiren im Grunde ebenfalls denselben Gegensatz in sich, um den das ganze Stück sich dreht. Beide sind nicht, was sie zu seyn scheinen und selber sich einbilden. Beatrice, die anscheinend gemüthleere, leichtfertige, stets scherzende, mit ihrem treffenden, schonungslosen Witz um sich schlagende Schwätzerin, deren ganzes Wesen in ihrer spitzen Zunge zu liegen scheint, ist, wie der Ausgang zeigt, im Grunde ein tieffühlendes, hochherziges Mädchen, von lauterer, edler Gesinnung, reich an Herz und Gemüth, voll innigster Liebe und Hingebung, insbesondre für die verrathene gemißhandelte Hero, deren Unschuld sie allein mit felsenfester Sicherheit behauptet und vertheidigt, zu deren Rettung sie Benedict zum Zweikampf mit Claudio anspornt und hochherzig das Leben des eignen Geliebten — den sie sicherlich mit gleicher Innigkeit liebt — auf's Spiel setzt. Aehnlich verhält es sich mit Benedict. Auch er, der berühmte Witzbold, Spötter und Weiberfeind, ist gar nicht so herz- und gemüthlos, wie er scheint: auch sein Herz wird leicht gerührt, als er von der Liebe Beatricens zu ihm hört, und der Funke, der in ihm, ihm selber unbewußt, für sie schon glühte, schlägt ebenso rasch zur Flamme auf, wie er, durch dieselben Umstände angefacht, in Beatricens Herzen auflodert. Beide spielen daher, wie schon angedeutet, im Grunde nur „viel Lärmen um Nichts": der Schlachtenlärm ihres Wettkampfes des Witzes und Spottes gegen alle Liebe ist im Grunde ein leeres Getöse, die Feindschaft gegen einander nur Schein, ihre Abneigung gegen das Band der Ehe nur Einbildung, eine bloße Illusion, in der sie unbewußt befangen sind. Darin liegt die Rechtfertigung Shakspeare's, daß er diesen beiden Figuren und ihrem Verhältniß zu einander, obwohl sie äußerlich nur in einem sehr lockeren Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen und zur Entwickelung derselben im Grunde nichts bei-

tragen, einen so breiten Spielraum gewährt und sie so entschieden in den Vordergrund gestellt hat. —

Erscheinen sonach die Nebenfiguren keineswegs überflüssig, ist jede vielmehr gefaßt und entwickelt entsprechend dem lebendigen Organismus, dessen integrirende Glieder sie sind, so wird sich dasselbe auch von den Hauptcharakteren, den eigentlichen Trägern der Action behaupten lassen. Namentlich ist Claudio's und Don Pedro's Charakter, deren Benehmen am meisten auffallen kann, eben so richtig verstanden, als consequent durchgeführt. Claudio, sonst ehrenwerth und ein tapferer Soldat, aber verwöhnt vom Glück, stolz und sicher gemacht durch seine raschen Erfolge, gehört zu der großen Klasse von Leuten, die, leicht entzündet, hastig und eifrig zugreifen, aber auch ebenso schnell erkalten und das Gewonnene wieder fallen lassen. Seine unvorsichtige Leichtgläubigkeit entspricht ganz der unbesonnenen Eile, mit der er seine Verbindung mit Hero eingeht. Seine Härte gegen letztere, die Lieblosigkeit, mit der er sie bis zum letzten Augenblicke hinhält, um sie vor dem Altare selbst zu entlarven und öffentlich zu beschimpfen, entspringt theils aus der Seichtigkeit seiner rasch entstandenen Neigung, theils glaubt er es seiner beleidigten Ehre schuldig zu seyn, solche gemeine Treulosigkeit hart zu strafen. Don Pedro greift in den Verlauf der Action im Grunde nur darum ein, weil er sich auf gute Art die Zeit vertreiben will, nebenbei aus Liebe zu Claudio und um seine Achtung und freundliche Gesinnung für Leonato an den Tag legen; in diesem Sinne ist sein Benehmen ganz natürlich. Nothwendig ist er dem Organismus des Ganzen als Hintergrund für Claudio und Benedict, um Leonato's und seiner Tochter schnelle Einwilligung in Claudio's Antrag zu motiviren. Eben so unentbehrlich und wohlbegründet ist Don Juan's, seines Bruders, Charakter und Handlungsweise. Seine Versöh-

nung mit Pedro ist nur erzwungener Schein; er ist durch und durch böswillig und trägt einen stabilen Haß im Herzen. Schon darum macht es ihm Freude, das Glück Anderer zu untergraben; hier aber hat er noch die besondere Absicht, das, was sein verhaßter Bruder zu Stande gebracht hat, wieder zu zerstören, dessen Freunde zu kränken und von ihm abwendig zu machen. Shakspeare läßt seine handelnden Personen nicht Alles auskramen, was sie denken und wollen, weil sie eben zum Handeln da sind; die Motive dazu müssen aus ihrem Benehmen, aus den Verhältnissen und Situationen von selbst hervorspringen. So ist denn auch das Wort Beatricens, das Anstoß erregt hat: Benedict solle den schurkischen Claudio tödten, dem energischen Charakter des raschen, heftigen, vom Feuer ihres warmen Herzens hingerissenen Mädchens eben so anpassend wie dem Sinne des ganzen Stücks: Beatrice könnte nicht so spottsüchtig, so ergötzlich hochfahrend und übermüthig, so frei und keck in ihrem Witz-sprudelnden Muthwillen, so trotzig auf ihren Verstand, so fest in ihren Ueberzeugungen seyn, wenn sie nicht gleichsam auf der äußersten Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit stände, ohne doch die Grenze je zu überschreiten; und vor dieser Ueberschreitung und damit vor dem Vorwurfe völliger Unweiblichkeit schützt sie wiederum allein ihre reine, innige, unerschütterliche Liebe zu der verkannten Hero, ihr hoher Sinn für ächte Jungfräulichkeit, für weibliche Keuschheit und Treue, für Tugend und Ehre, der über Claudio's Verfahren auf's tiefste empört seyn mußte. — Wenn endlich die älteren englischen Kritiker (Steevens) dem Dichter einen Vorwurf daraus machen, daß er dieselbe List sowohl gegen Benedict wie gegen Beatrice spielen lasse und dadurch den komischen Effect schwäche, so verkennen sie, daß diese Gleichmäßigkeit gefordert war theils durch die Aehnlichkeit der beiden Charaktere, theils und noch mehr,

um die so schon complicirte Intrigue nicht unnützer Weise noch mehr zu verwickeln. Denn der Zuschauer muß stets den Gang des Stücks mit Leichtigkeit übersehen können; das ist ein unerläßliches Erforderniß eines guten Intriguen-Lustspiels. —

Die Richtigkeit der gegebenen Erklärung verbürgt der Titel des Stücks. Der „viele Lärmen um Nichts" ist aber, wie man sieht, nicht bloß äußerlich gefaßt; es ist vielmehr der innere Widerspruch des ganzen menschlichen Daseyns gemeint, in den es sich verfängt, wenn es ganz in individuellen, einzelnen, zufälligen Beziehungen und Verhältnissen aufgeht, wenn der Mensch wichtige Angelegenheiten mit spielender Leichtfertigkeit behandelt und rasch zufahrend, seinen momentanen Eingebungen, Gefühlen und Stimmungen folgt, ohne zu fragen, ob sie auch berechtigt seyen und seine Entschlüsse auf sicherer Grundlage ruhen. Diese ernste ethische Lehre verbirgt Shakspeare aber sorgfältig unter der Maske des Komischen, unter dem heiteren Bilde, welches das menschliche Leben selbst als „viel Lärmen um Nichts" darstellt. —

Uebrigens gehört das Stück zwar wahrscheinlich noch dem ersten Jahrzehend der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's an, bekundet aber bereits in jedem Zuge, in Sprache, Charakteristik und Composition die hohe Meisterschaft, zu der Shakspeare sich während dieses Zeitraums emporgeschwungen hatte: es ist das würdige Seitenstück zu „Wie es Euch gefällt" und „Was Ihr wollt", die m. E. den Höhepunkt der Shakspeare'schen Dichtung im Gebiete der Komödie bezeichnen. Es findet sich in den Buchhändlerregistern von 1600 bereits angeführt, und wurde auch in diesem Jahre gedruckt; Meres dagegen erwähnt es in seinem Verzeichniß noch nicht. Es ist also höchst wahrscheinlich noch 1599 entstanden; darin stimmen nicht nur Drake und Malone, sondern die meisten Kritiker mit einander überein. Daß es dem

Stoffe nach aus einer Novelle des Bandello (I, 22), mit der indeß auch die Geschichte Ariodante's und Genevra's in Ariost's „Rasendem Roland" (B. V) viel Aehnlichkeit hat, herausgearbeitet worden, ist längst bekannt (vgl. Echtermeyer und Simrock a. a. O. II, 1 f. Mrs. A. Lenox: Shakspeare illustrated or the Novels and Histories etc. Lond. 1753). Wie sich die Novelle von dem ihr nachgebildeten Drama unterscheide, worin Shakspeare abgewichen, und was er zugesetzt habe, das genauer zu betrachten, wird zunächst besonders den Dichter interessiren; den Kritiker und Aesthetiker geht es weniger an. Letzterer hat ein jedes Drama nur als freies Product der künstlerischen Thätigkeit in's Auge zu fassen. Schließt es sich als solches zu einem lebendigen organischen Ganzen zusammen, trägt das Ganze wie jedes Glied den Stempel innerer poetischer Nothwendigkeit, so versteht es sich von selbst, daß jede Aenderung des zu Grunde liegenden Stoffes für recht und zweckmäßig zu erachten ist. Uebrigens hat sich Shakspeare, wie gewöhnlich, in Betreff des Verlaufs der Handlung ziemlich genau seinen Gewährsmännern angeschlossen. Doch sind alle komischen Charaktere (auch Benedict und Beatrice) von seiner eignen Erfindung. Die Tiefe der Anschauung, die er in den Stoff hineinzubilden gewußt hat, bleibt durchaus sein Eigenthum. Bandello hat eben nur eine unterhaltende Novelle geliefert, in welcher der Gang der Begebenheiten und die Entwickelung der Intrigue die Hauptsache ist, Idee und Charakteristik sehr in den Hintergrund zurückweichen.

Ich verbinde mit „Viel Lärmen um Nichts" ein anderes Intriguen-Lustspiel von anscheinend sehr abweichendem Charakter, weil es nach meiner Ansicht trotz aller Verschiedenheit doch innerlich, in Geist und Sinn mit jenem verwandt ist und als eine Art von Vorläufer zu „Viel Lärmen um Nichts" betrachtet werden kann. „Der Widerspenstigen Zähmung" (Taming

of the Shrew) soll nach Tieck nicht vor 1606 oder 1607 geschrieben seyn. Shakspeare flechte nämlich im Vorspiele eine lobende Bemerkung ein über einen Schauspieler (Sincklo nennt ihn die Folioausgabe) und dessen Rolle (des Soto, eines lustigen Pächtersohns) in einer Komödie Fletcher's, seines bekannten jüngeren Zeitgenossen. Fletcher sey aber frühestens 1604 oder 1605 als Dichter aufgetreten, und jene Komödie, die den Titel Women pleas'd führt, obwohl eines seiner älteren Stücke, sey also wahrscheinlich erst 1605 oder 1606 geschrieben. Collier war früher (Hist. III, 77) derselben Meinung, nur aus einem andern Grunde. Er glaubte in Act IV, Sc. 1 eine Anspielung auf Th. Heywood's: Woman killed with Kindness, das erst nach 1602 an's Licht getreten, zu finden. Allein wie trügerisch solche einzelne Zeichen und Andeutungen sind, hat uns das Beispiel von „Was Ihr wollt" zur Genüge gelehrt. Jetzt ist Collier der Meinung (s. seinen Shakspeare III, 104), daß es nach dem Hamlet, den er 1601 setzt, und zwar zu Anfang 1602 erschienen sey, weil Shakspeare dort noch den Namen Baptista fälschlich als Frauennamen, hier dagegen richtig als Namen von Katharina's Vater gebrauche. Allein Charakter und Haltung, Sprache und Versbau in Taming of the Shrew, namentlich die vielen durchweg gereimten Stellen, die häufigen Reim-Couplets, die Doggerel-Verse, die skizzenhafte Zeichnung mehrerer Figuren, der lockere Zusammenhang der Action, namentlich zwischen dem Intriguenspiel der Bewerber um Bianca's Hand und dem Unternehmen Petrucchio's, sprechen, wie auch Tieck und Collier einräumen, entschieden für eine frühere Entstehung, nur daß einzelne Stellen eben so offenbar spätere Verbesserungen verrathen, — die sich ohnehin bei jedem Shakspeare'schen Stücke voraussetzen lassen. Daraus ließen sich dann nicht nur jene Anspielungen erklären, sondern auch die bessere Kenntniß der ita-

lienischen Sprache, auf die Brown (in seinen Sh.'s Autobiographical Poems p. 104 f.) aufmerksam macht, und die allerdings gegen ältere Stücke (wie die beiden Veroneser u. a.) erheblich absticht. Der erste Ursprung des Stücks fällt m. E. ungefähr in dieselbe Zeit mit „Ende gut Alles gut", also etwa um 1593. Daß es Meres nicht erwähnt, mochte daher rühren, daß er es nicht mit Unrecht für eine bloße Umarbeitung des alten Taming of a Shrew hielt, eines Stücks, das 1594 im Druck erschien, aber ohne Zweifel einige Jahre älter war*) (wiederabgedruckt in den Six old Plays etc. Vol II), und das nicht nur Shakspeare zum Stoffe diente, sondern seiner Bearbeitung in der Art zu Grunde liegt, daß sie auf dasselbe sich bezieht und zurückweist.

Das Drama, wie es uns vorliegt, hat nämlich die Eigenheit, daß es zugleich vollendet und unvollendet erscheint. Hält man sich bloß an die Hauptsache, an das Schauspiel im Schauspiele, von dem es seinen Namen hat, so erscheint es vollständig geschlossen und beendet. Der Eingang dagegen, in welchem

*) Es finden sich in ihm eine ganze Anzahl von Stellen, die wörtlich aus Marlowe's Tamerlan und Dr. Faustus entlehnt sind, andre, die zwar nicht wörtlich, aber nur mit geringen Modificationen Marlowe'sche Gleichnisse, Bilder, Phrasen wiedergeben (Knight, Sh. Studies, p. 141 f.). Wahrscheinlich also rührte das Stück, wenn nicht von Marlowe selbst, doch von einem seiner Verehrer und Anhänger her, und wird daher in einer Zeit entstanden seyn, in der Marlowe noch der Held des Tages war, also etwa um 1591 u. 92. So vermuthen auch Dyce und Delius (s. dessen Einleitung zu Shakspeare's Taming of the Shrew p. XIV). Der Stoff stammt wahrscheinlich von einer Anekdote aus dem Leben Philipp's des Guten von Burgund ab, die, von Heuterus de rebus Burgundicis lib. IV berichtet, bereits in die alte englische Sammlung lustiger Erzählungen von Richard Edwards, gedruckt 1570, Aufnahme gefunden hatte. Doch wird ein ganz ähnlicher Zug schon vom Chalifen Harun al Raschid in „Tausend und einer Nacht" Bd. VII erzählt. S. G. H. Norton in den Shakspeare-Society's Papers II, 2 f. Simrock a. a. O. III, 225 ff.

ein gemeiner Säufer von einem vornehmen Herrn zufällig gefunden, in trunkener Bewußtlosigkeit nach seinem Schlosse geschafft und dort beim Erwachen von ihm und seinen Dienern so behandelt wird, als sey er ein reicher, mächtiger Lord, der nur an der fixen Idee, ein gemeiner Kesselflicker zu seyn, kranke und zu dessen Erheiterung und Zerstreuung sodann reisende Schauspieler das eigentliche Stück aufführen, — dieser Eingang erscheint wie ein bloßes Vorspiel, wie ein Anfang ohne Entwickelung und Ende. Denn der angesponnene Scherz bleibt alsbald bei Seite liegen, und das Ganze schließt mit dem Schauspiel im Schauspiele. Insofern ist das Stück also unvollständig. Vielleicht führte Shakspeare den eingeleiteten Doppelplan nur deßhalb nicht durch, weil er fand, daß dadurch das Ganze zu lang werden, und seine Brauchbarkeit für die Bühne verlieren würde; vielleicht ist es wirklich durch irgend einen Zufall unvollendet geblieben, oder ein Theil davon verloren gegangen, was, da das Stück erst 1623 gedruckt ward, und mehrere Shakspearesche Dramen nur aus den Rollen der Schauspieler für den späteren Druck zusammengestellt wurden, nicht unmöglich ist; wahrscheinlich aber fügte Shakspeare das Ende des Vorspieles nicht bei, weil es nicht nur aus dem älteren Taming of a Shrew, sondern auch aus andern alten Stücken hinlänglich bekannt war. Denn dieselbe Einleitung findet sich bei mehreren alt-englischen Dramen aus des Dichters Zeitalter, und scheint bei dem damaligen Publicum sehr beliebt gewesen zu seyn. Die Kritik indeß muß das Ganze als Ganzes zu erfassen, und also hier zunächst zu ergänzen suchen, was fehlt. Dafür bieten sich zwei Stützpunkte dar, die zusammengenommen einen sichern Anhalt gewähren. Zuerst Holberg's ganz ähnlich angelegtes Lustspiel: „Jeppe vom Berge". Hier fängt der Lord-Bauer zuletzt auf eine so rohe und uner-

trägliche Art zu schalten und zu walten an, er weiß das ungewohnte Regiment so ganz und gar nicht zu handhaben, und seine Herrscherlaune artet so völlig in Willkühr und Gewaltthätigkeit aus, daß man ihm eiligst einen Schlaftrunk beibringen muß, um ihn auf den Mist wieder hinzuwerfen, wohin er gehört. Erwacht hält er dann Alles für einen Traum oder für einen Besuch im Himmel. Eine ähnliche Wendung — die einzige poetisch-wahre, die sich finden ließ — nimmt das alte Taming of a Shrew in dem Schlusse, den es dem Vorspiel giebt. Wenn nun auch dieß Stück sicherlich nicht — wie Tieck meinte — eine Jugendarbeit von Shakspeare selbst war, so läßt sich doch nicht verkennen, daß es viel Gutes hat, und daher ist es m. E. nicht zu verwundern, daß Shakspeare hier nicht bloß dem Gange der Handlung Schritt für Schritt gefolgt ist (— nur das Intriguenspiel der Liebhaber Bianca's gegen einander hat er zugedichtet), sondern auch nicht selten die Bilder und Ausdrucksweisen, hier und da sogar ganze Zeilen des alten Stücks in seinen Text aufgenommen, kurz, daß er nicht eigentlich ein neues Drama gedichtet, sondern jenes nur in seiner Weise umgearbeitet hat. Sonach aber liegt es nahe anzunehmen, daß Shakspeare, obwohl er die alte, beim Publicum beliebte Einleitung beibehielt und wesentlich verbesserte, doch denselben bekannten Schluß nicht wiederholen mochte, entweder weil er meinte, die Ergänzung desselben der Phantasie der Zuschauer überlassen zu können oder (was mir wahrscheinlicher ist) weil er den ohnehin sehr kurzen Schluß des alten Stücks für gut genug hielt, um ihn unverändert anzufügen, und ihn deßhalb in sein Manuscript gar nicht mit aufnahm, sondern es den Schauspielern überließ, ihn mehr oder minder frei zu reproduciren. Diese Hypothese, — aus der sich auch die Umänderung des Titels aus dem natürlichen Taming of *a* Shrew in das unnatürliche Taming of *the*

Shrew, erklären ließe, indem Shakspeare auch damit auf das alte Stück hinweisen und sagen wollte: Zähmung der aus dem alten Stücke bekannten bösen Sieben, — giebt zugleich Aufklärung über den bei Shakspeare's sorgfältiger Aus- und Ueberarbeitung seiner Stücke auffallenden Umstand, daß er eines derselben ohne Schluß gelassen haben sollte, — einen Schluß, dem die „Gründlinge" des Parterre bei ihrem ohne Zweifel großen Gefallen an dem Wesen und Benehmen Sly's ihm schwerlich geschenkt haben dürften. Demgemäß muß man dann aber auch annehmen, daß Shakspeare's Bearbeitung zu einer Zeit erschienen seyn wird, da das alte Stück noch auf der Bühne fortlebte; und ich glaube daher, daß das „Tamynge of a shrowe", das nach Henslowe (Diary, p. 36) im Juni 1594 auf dem Theater von Newington aufgeführt ward, nicht das alte, sondern Shakspeare's Stück war. Dafür spricht der Umstand, daß 1594 die Truppe Shakspeare's mit der des Lord Admirals unter der Leitung Henslowe's stand und in Newington spielte, das alte Taming of a Shrew aber keiner von diesen beiden Truppen, sondern — wie der Titel des Drucks angiebt — der Truppe des Grafen von Pembroke angehörte, also von Henslowe nicht wohl gegeben werden konnte.

Das Hauptmoment für die Richtigkeit meiner Vermuthung und der aus ihr sich ergebenden Ergänzung des fehlenden Schlusses liegt indeß in dem Drama selbst. Unstreitig nämlich würde dasselbe auf eine sehr unkünstlerische Weise in zwei Hälften auseinanderfallen, wenn das Vor- und Nachspiel bloß äußerlich, willkührlich, nicht auch von innen, organisch lebendig mit dem in der Mitte stehenden Schauspiel im Schauspiele verbunden wäre. Ein solcher künstlerischer, organischer Zusammenhang ist aber hier nur vermittelst der Einheit derselben beiden gemeinsamen Grundanschauung möglich. Stimmt letztere zu dem un-

bekannten Ausgange des Vorspiels, so ist das Fehlende jedenfalls richtig ergänzt, selbst wenn der Dichter selbst es sich anders gedacht haben sollte. Nimmt man nun an, daß der Scherz mit dem betrunkenen Kesselflicker ein ähnliches Ende nahm, wie in Holberg's Lustspiel, so trägt das Vor- und Nachspiel die von Holberg auch ausgesprochene, freilich nicht sehr tief geschöpfte Lehre an der Stirn: daß der zum Diener geborene Bauer ein schlechter Herr und Herrscher sey. Derselbe Gedanke ist in dem alten Taming of a Shrew wenigstens angedeutet, indem hier Sly das vor ihm aufgeführte Schauspiel zu wiederholten Malen unterbricht, in herrischer Laune Einspruch thut gegen die Befehle des Herzogs im Schauspiele, und dabei so viel Wein trinkt, daß er betrunken in Schlaf verfällt, und in diesem Zustande zum Schluß von den Leuten des Lords auf denselben Fleck wieder hingeschafft wird, von wo sie ihn aufgenommen. Dringt man indeß tiefer ein in das leitende Grundmotiv des Vor- und Nachspiels, so kommt man auf die zur komischen Behandlung sehr geeignete Auffassung des menschlichen Lebens von Seiten der schwer zu besiegenden Macht, welche die natürlichen, dem Menschen angeborenen Verhältnisse über ihn ausüben. Der Lord-Kesselflicker zeigt uns in kurzen, aber lebensvollen Zügen theils die Thorheit und Verkehrtheit, in die der Mensch leicht verfällt, wenn seine, ihm von Natur angewiesene Lebensbahn mit oder ohne sein Zuthun aus ihrem Geleise gerissen wird, theils seine Unfähigkeit, sich in einer Sphäre zu behaupten, die außerhalb seines natürlichen Lebenskreises liegt. Sly hält am Schlusse des alten Taming of a Shrew sein Leben als Lord für einen bloßen Traum; Alles, was ihm sonst begegnet ist, hat er vergessen; „mehr Wein“, ist sein erstes Wort beim Erwachen, und nur das Eine hat er sich gemerkt, wie man es anzufangen habe, um ein widerspenstiges Weib zu zähmen: denn er hat

selbst eine böse Sieben zur Frau, — d. h. Sly bleibt ein Kesselflicker, mag er als Lord Wein schlürfen und in Daunen schlafen oder als Kesselflicker sich in Schmalbier betrinken und auf dem nackten Erdboden sein Nachtlager nehmen. Dasselbe ist aber offenbar der Sinn des Schauspiels im Schauspiele, derselbe Grundgedanke, dieselbe Anschauung des Lebens, nur hier klarer entwickelt und durchgeführt. Wie dort Sly während seiner eingebildeten Herrlichkeit doch immer Kesselflicker bleibt, der über den feineren Genüssen, die man ihm vorführt, nur einschläft und aus seiner Lordschaft nichts weiter zu machen weiß, als sich zu betrinken; so ist es in dem Hauptstücke Katharine, die böse Widerspenstige, welche, gegen die Bestimmung des Weibes sich auflehnend, herausgetreten aus dem von Natur ihr angewiesenen Kreise, in ihrem Eigensinn, ihrer Anmaßung und Herrschsucht Dinge begeht und Thorheiten sich zu Schulden kommen läßt, die man nur einem ungezogenen Kinde verzeihen kann. Wie dort des Kesselflickers Lordschaft sich in das Nichts eines bloßen Scherzes auflöst, und er am Ende zu dem, was er wirklich ist, wenn auch wider Willen zurückkehrt, so vermag hier die böse Sieben eben so wenig auf ihrer angemaßten Höhe als unumschränkte Herrscherin des Hauses sich zu behaupten: sie wird zuletzt durch eine List ihres Ehemannes, der die gleiche Verkehrtheit in noch weit höherem Grade zur Schau trägt und ihr so ihr eigenes verzerrtes Bild vorhält, geheilt, und kehrt beschämt auf den Platz zurück, der ihr gebührt. Die Thorheit und Verkehrtheit, deren ganzes Gewicht auf sie selbst zurück fällt, hebt sich eben damit durch sich selbst auf; die fingirte Verkehrtheit ihres Gatten wird zum Medicament für ihre wirkliche Seelenkrankheit, und das Ganze ruht zugleich auf einer feinen psychologischen Beobachtung: es ist der Versuch einer homöopathischen Kur auf

dem Gebiete der Ethik, der, gut durchgeführt, in der Regel gelingen wird.

Die Nebenpartien des Stücks, das Intriguenspiel der Freier Bianca's gegen einander, die Liebesgeschichte Gremio's, Hortensio's mit seiner Wittwe, Lucentio's mit Bianca, sind, wie bemerkt, nur sehr locker mit der Haupthandlung verflochten, so daß sie ihr wie eine zweite selbständige Hälfte gegenübertreten, — ein Fehler, den Shakspeare freilich nicht gut vermeiden konnte, wenn er nicht das alte Stück gänzlich umgestalten wollte. Indessen finden sich bei näherer Betrachtung doch Beziehungen, welche auf das Grundmotiv des Ganzen hinweisen und die Nebenpartien mit dem Haupttheile verbinden. Ein Charakter wie Katharina läßt sich nur erklären durch eine ganz falsche Erziehung und Behandlungsweise; der Vater einer solchen Tochter muß seine Stellung als Vater völlig verkannt, und statt der väterlichen Strenge und der Kraft eines männlichen Hausregiments einer weibischen Weichheit und Schwäche sich überlassen haben. Ganz so erscheint denn auch der gute, alte Baptista, der, obwohl er die Fehler seiner Tochter laut anerkennt, nicht einmal den Versuch macht, sie zu bessern. Vincentio, des leichtfertigen Lucentio Vater, obwohl sein Charakter wenig Raum findet sich zu entfalten, muß doch an einer ähnlichen Schwachheit leiden; sonst würde sein Sohn nicht so ganz alle Pietät, alle Rücksicht gegen den Vater vergessen, es nicht wagen, sich aus einem lächerlichen Pedanten zum beliebigen Gebrauch einen Vater zu creiren; sonst würde er diesem Sohne nicht Diener mitgegeben haben, welche eben so rücksichtslos ihr Verhältniß als Diener überspringen. Gremio, der alte Freier, wird mit Recht überlistet und zum Narren gehalten, weil er sein Alter vergißt und zu übermüthigen Jünglingen bei der Bewerbung um ein hübsches Mädchen sich gesellt. Lucentio und Hortensio

endlich verlieren ihre Wette gegen Petruchio und werden billig verhöhnt, weil sie gegen ihre Weiber stets nur die zarten, dienstbeflissenen Liebhaber gespielt, den Ernst des Mannes und die Würde des Eheherrn aus den Augen gesetzt, mithin ebenfalls eine falsche, unangemessene Stellung sich gegeben haben. Der einzige Petruchio scheint der alleinvernünftige im ganzen Stück zu seyn; ihn aber nöthigt die Verkehrtheit der Uebrigen auch den Narren zu spielen und sich lächerlich zu machen, wenn auch zuletzt das Lachen auf seiner Seite bleibt. Außer ihm und Katharine sind die Charaktere aller übrigen Personen nur mit wenigen Strichen, leicht und oberflächlich angedeutet, ein Mangel, der immer ein Mangel bleibt, wenn auch die Anlage des Ganzen eine ausführlichere, tiefer gehende Charakterisirung kaum gestattete und obwohl die wenigen Striche mit sicherer Hand treffend und correct ausgeführt sind. Nur der Eine Zug in Katharinens Charakter könnte verzeichnet scheinen, daß sie, die eigenwillige, heftige, störrische, sich so rasch und leicht zur Heirath mit Petruchio bequemt, daß sie ihm fast widerstandslos folgt, zwar mit einem Nein auf der Lippe, aber mit einem Ja im Herzen. Allein bei näherer Betrachtung werden wir darin wieder einen Beweis der gründlichen Menschenkenntniß des Dichters anerkennen müssen. Es wäre ihm unstreitig ein Leichtes gewesen, Katharinens Einwilligung anscheinend näher zu motiviren. Allein die beste Motivirung war gerade hier die Ueberraschung, der unwiderstehliche Eindruck, den ein energischer, wahrhaft männlicher Geist auf sie macht. In Petruchio trat ihr wohl zuerst in ihrem Leben ein Mann, des Namens würdig, entgegen; bisher war sie nur von Weibern in Männerkleidern umgeben gewesen; einen ächten Mann muß sie unwillkührlich achten, ja lieben, und eben damit ihm gehorchen; das folgt aus der weiblichen Natur überhaupt und mit psychologischer Folgerichtigkeit

gerade aus dem Stolze und der ungewöhnlichen Energie ihres Charakters. Petruchio und Katharine passen daher vortrefflich zu einander und werden, wie die Schlußscène andeutet, eine glückliche Ehe zusammen führen. Und darin liegt wiederum ein Hinweis auf den Grundgedanken des Ganzen: nur das Naturgemäße, der Natur der Menschen und Dinge Entsprechende ist auf die Dauer haltbar und trägt die Bürgschaft des Glücks und der Befriedigung in sich. —

6. Der Kaufmann von Venedig.

Der Kaufmann von Venedig, eine der populärsten Schöpfungen des großen Meisters, vereinigt alle Zauber der Shakspeare'schen Poesie in sich. Zunächst von Seiten der Charakteristik. Abgesehen von den mannichfaltigen, eben so lebendig gezeichneten als klar und consequent entwickelten Charakteren aller übrigen Personen, die in organischen Gegensätzen sich das Gleichgewicht halten und gegenseitig sich zur hebenden Folie dienen: des edlen und großherzigen, aber passiven, melancholischen, der Last eines bewegten, thatkräftigen Lebens nicht recht gewachsenen Antonio, welcher mit dem Einen Worte „der königliche Kaufmann" so treffend charakterisirt ist; seines heiteren und entschlossenen, zwar etwas leichtfertigen, aber liebenswürdigen und sinnigen Freundes Bassanio, eines ächt italienischen Gentil-uomo im besten Sinne des Worts, mit seinen Genossen Lorenzo und Graziano; ferner der eben so liebenswürdigen als geistreichen Portia, ihrer anmuthigen Dienerin Nerissa und des in orientalische Liebesschwärmerei sich verlierenden Naturkindes Jessica; — abgesehen von allen diesen bis auf den närrischen Lanzelot Gobbo und dessen kindisch gewordenen Vater fest und sicher gezeichneten Figuren, erscheint hier in dem Juden Shylock ein wahres Meisterwerk von Charakteristik. Shylock ist zunächst

das wohlgetroffene Abbild des jüdischen National-Charakters überhaupt, nicht jenes ehrwürdigen, großartigen, wenn auch einseitigen Geistes, der zur Zeit Moses', David's und der Propheten das Volk beseelte, sondern jener niedrigen, unwürdigen, ausgearteten Sinnesweise, in welche das tiefgefallene Volk während des Zustandes seiner Zerstreuung über den ganzen Erdboden, während Jahrhunderte langer Verfolgung und schweren Druckes herabgesunken war. In diesen Zeiten war die großartige Ausdauer und Standhaftigkeit, das strenge Festhalten an Religion, Sitte und Gesetz, zu Eigensinn und Halsstarrigkeit, der scharfe Verstand zur Spitzfindigkeit und speculirenden Combinationsgabe, der begeisterte Seherblick zum Aberglauben geworden; die Liebe zum Besitze, welche in der religiösen Anhänglichkeit an dem von Gott verliehenen, schwer errungenen und mühselig behaupteten Lande ihre achtungswerthe Quelle hatte, war allmählig in Habgier, in schmutzigen, empörenden Geiz umgeschlagen; die auf einem reineren religiösen Glauben beruhende Absonderung von andern Nationen und das Gefühl der Erhabenheit über dieselben war in glühenden Haß, in Verachtung und gefühllose Grausamkeit gegen ihre Verfolger ausgeartet. Nichts hatte im allgemeinen Verfalle Stand gehalten, als jene unüberwindliche Stetigkeit, jene trockene, mumienartige Zähigkeit der jüdischen Natur. So erscheint Shylock, eine bedauernswerthe, verfallene Ruine einer großen Vergangenheit, der glimmende Aschenfunke eines verblichenen Glanzes, der nicht mehr erwärmen und beleben, wohl aber noch brennen und zerstören kann; wir können ihm unser Mitleid eben so wenig versagen, als wir uns des Abscheus gegen seine Denkungs- und Handlungsweise enthalten können. Indessen ist Shylock keineswegs bloß ein allgemeiner Jude; der jüdische National-Charakter erscheint zugleich in ihm in durchaus individueller

Gestalt, in voller persönlicher Lebendigkeit und Bestimmtheit. Der Haß und die Rachsucht richtet sich bei ihm vorzugsweise wider die christlichen Kaufleute, welche Geld ohne Pfand und Zinsen ausleihen, dem herabgekommenen Schuldner wieder aufhelfen, Liebe und Großmuth üben, und ihn nach seiner Meinung damit mehr drücken als durch die hündische Behandlung, die sie ihm angedeihen lassen. Eben deßhalb ist ihm der königliche Kaufmann Antonio ein wahrer Dorn im Auge. Von seinem Haß gegen ihn wird sogar sein Geiz überwunden, und er spielt den Großmüthigen, um ein nichtswürdiges Bubenstück in's Werk zu setzen. Diesem Bubenstück weiß er mit juristischer Schärfe und Rechtskenntniß den Schein der Rechtmäßigkeit zu geben, und wie er streng festhält an dem jüdischen Gesetze, so besteht er halsstarrig auch auf dem Buchstaben des fremden Gesetzes. Verstand und Scharfsinn kleiden sich bei ihm in das Gewand eines eigenthümlichen spitzfindigen Humors und brennend sarkastischen Witzes, der ihm zu Gebote steht. Endlich zeigt er in seiner Liebe für seine Tochter, die er wie seinen Augapfel hütet und vor den verderblichen Einflüssen ihrer Umgebung zu wahren sucht, so wie in seiner treuen Anhänglichkeit an die Religion und die Sitten seiner Väter, die ihm höher gelten als Vortheil und Ehre, ein Paar ächt menschliche Motive, welche das Widerwärtige seiner Sinnes- und Handlungsweise einigermaßen mildern. Durch dergleichen besondere persönliche Züge wird nicht nur das Allgemeine des Nationalcharakters individualisirt, sondern auch das Caricaturmäßige vermieden, das Menschliche im Menschen gerettet.*)

---

*) Neuere Kritiker wollen weder von diesen menschlichen noch von den nationalen Zügen und Beziehungen in Shylock's Charakter etwas wissen; nach ihnen hat Sh. in ihm nur ein Scheusal von Geiz, Haß und Rachsucht, das jüdische Wesen nur von der lächerlichen und verächtlichen Seite,

Neben Shylock tritt Portia unter allen Figuren des Stücks in das volle Licht des Vordergrunds: nicht zwischen Antonio, sondern im Grunde zwischen ihr und Shylock wird der merkwürdige Proceß verhandelt, welcher den Mittelpunkt der Handlung bildet. Mrs. Jameson hat in ihrer feinen, sinnigen Weise den Charakter Portia's mit besonderer Vorliebe von seinem hinreißend schönen Originale copirt. Ich stimme ihr vollkommen bei, wenn sie sagt: „Portia ist ausgestattet mit dem ihr gebührenden Antheil an jenen anmuthigen Eigenschaften, die Shakspeare über viele seiner weiblichen Charaktere ausgegossen hat; aber neben der Würde, Anmuth und Zartheit, die ihr ganzes Geschlecht auszeichnen sollten, ist sie individualisirt durch besondere, ihr eigenthümliche Eigenschaften, durch ihre hohen, geistigen Fähigkeiten, durch den enthusiastischen Schwung ihres Temperaments, durch die Entschlossenheit ihres Willens und die Spannkraft ihres Geistes. Diese Elemente ihres Charakters sind ihr angeboren, während andere unterscheidende Eigenthümlichkeiten ihr mehr äußerlich anhaften und das Resultat der Umstände und Verhältnisse sind, in denen sie sich befindet. So ist sie die Erbin eines fürstlichen Namens und unermeßlichen Reichthums; ein Gefolge gehorsamer Genüsse hat sie stets umgeben, und von Kindheit an hat sie jene Atmosphäre geathmet duftend von Wohlgerüchen und Annehmlichkeiten. Demgemäß ist in Allem, was sie thut und sagt, eine gebietende Grazie, eine hochgeborene, vornehme Eleganz, ein Geist freigebiger Pracht, wie bei denen,

---

ohne alle mildernden und entschuldigenden Nebenbeziehungen, darstellen wollen. Aber ist das überhaupt Shakspearesch? Und warum doch macht Shakspeare Shylock zu einem Juden, warum läßt er ihn so häufig und so bitter die Unbilden hervorheben, die sein Volk von den Christen erdulden muß, warum accentuirt er so entschieden seinen Haß nicht nur gegen Antonio, sondern gegen die Christen überhaupt? —

welche von der Geburt an mit dem Glanz des Lebens vertraut sind. — — — Sie ist geistreich und scharfsinnig, voll von feinem, natürlichem Verstand und lebhaftem Witz; aber wie ihr Mangel, Schmerz, Sorge, Täuschungen völlig unbekannt sind, so ist ihr Geist und ihre Lebensansicht ohne allen Schatten, ohne Trübheit oder Traurigkeit; alle ihre Gefühle sind getragen und durchdrungen von Glaube, Hoffnung und Freudigkeit, und ihr Witz hat nicht ein Tüttelchen von Bosheit oder Schärfe.“ — In der That ist ihr Witz stets eben so anmuthig als poetisch, ein wohlthuendes, wärmendes Feuer, das, ohne zu verletzen, alle Gegenstände in einem glänzenderen Lichte zeigt; trotz ihrer praktischen Gewandtheit sieht man es ihr doch auf den ersten Blick an, daß ihre Hand nie den Schmutz des Lebens berührte; trotz ihrer hohen Geburt ist sie doch unendlich fern von allem dummen Adelsstolze; trotz ihrer Reichthümer ist sie doch nicht übersättigt, keine welke Treibhauspflanze, sondern freien frischen Geistes, fröhlichen, reinen Herzens steht sie auf der Höhe des Lebens, eine seltene, schöne, duftende Blume in einem reichen, blühenden Garten, welche der Sonnenstrahl der Liebe eben zur vollsten Blüthe entfaltet hat; Reichthum und hohe Geburt dienen ihr nur, um ihre edle, schöne Weiblichkeit mit allem Reize, allem Glanz und Schmuck, der die Aristokratie umgiebt, zu zieren; sie ist adlig im höchsten Sinne des Worts, weil sie zugleich ächt menschlich, ächt weiblich ist. So steht Portia ihrem Gegner Shylock im schroffsten Contraste gegenüber: dort der Glanz der Geburt und eines angeborenen Reichthums, hier das Dunkel einer niedrigen, verachteten Herkunft und mühsam zusammengescharrte Goldhaufen; dort der Witz der Poesie und der Scharfsinn eines freien, hochgebildeten Geistes, hier der Witz der Bosheit und der Scharfblick eines praktischen, durch Druck und Verfolgung geübten Verstandes; dort Glaube und Hoffnung, hier

Mißtrauen und Furcht; dort Liebe und Hingebung, Milde und Verzeihung, hier Haß, Härte, Unbarmherzigkeit und Rachsucht. Um diese beiden Pole bewegt sich die dramatische Action und gruppiren sich die übrigen Figuren des Stücks. —

Wie sich sonach Shakspeare's Meisterschaft in der Charakteristik auf's glänzendste offenbart, so ist nicht minder die Composition, Gliederung und Entfaltung des verwickelten Inhalts der Handlung bewundernswürdig. Zwar ist die Erfindung nicht ganz sein Eigenthum; sie stammt dem Hapttheile nach aus einer Novelle des Pecorone von Giovanni Fiorentino (1378 geschrieben, 1558 zuerst gedruckt), und dieser schöpfte wiederum aus den Gestis Romanorum, in denen an einem andern Orte auch die Geschichte von den drei Kästchen, durch Robinson 1577 in's Englische übersetzt, zwar anders gewendet, doch ihren Grundzügen nach sich findet (Echtermeyer und Simrock a. a. O. I, 145 f. III, 183. Collier: Shakespeare's Library II, No. 7.). Doch lag dem Dichter in diesen Quellen, — und zwar vorzugsweise in den Gestis Romanorum, die er wahrscheinlich allein benutzt hat*), — nur ein mageres Gerippe vor, das er erst mit Fleisch und Blut zu bekleiden hatte. Auch hat er mehrere Charaktere ganz frei hinzugedichtet, und die Verwickelung durch Einflechtung einer neuen Episode noch vermehrt. Und so finden wir denn hier drei seltsame, an sich schon complicirte Knoten in einander geschlungen: zuerst der Rechtshandel zwischen Antonio

*) Vielleicht indeß machte ihn die alte Ballade vom Juden Gernutus und seinem Schuldner, die Percy (Relics of ancient English Poetry, I, 183, ed. Tauchnitz) wieder abgedruckt hat und die wahrscheinlich älter als Shakspeare's Dichtung ist, zuerst mit dem einen Theil des Stoffes bekannt. Dagegen ist es mehr als fraglich, ob das alte verloren gegangene Stück, das bereits Stephen Goßon (in seinem School of Abuse, 1579) erwähnt, desselben Inhalts war, wie Gervinus annimmt. Vgl. Ch. Knight a. a. O. S. 229.

und Shylock; sodann die Bewerbung Bassanio's und der drei andern Freier um Portia, Graziano's um Nerissa; und endlich die Entführung Jessica's und ihre Liebesgeschichte mit Lorenzo. Diese so mannichfaltigen Verhältnisse, Handlungen und Begebenheiten sind mit einer Klarheit disponirt, eines entwickelt sich aus und mit dem andern, daß wir nirgend den Faden verlieren, daß jedes Glied mit dem andern sich harmonisch verbindet, und zuletzt Alles zu Einem organischen Ganzen sich abrundet. Schlegel bemerkt mit Recht, „wie dem abscheulichen Shylock der edle Antonio in einem wohlthuenden Contraste gegenübergestellt sey, so finde der zwar nicht schlechthin unwahre, doch höchst seltene, seltsame und unerhörte Rechtshandel zwischen beiden an der eben so seltsamen Heirathsgeschichte der Portia und des Bassanio sein Gegengewicht; Eines werde durch das Andere wahrscheinlicher gemacht." Man kann hinzufügen, daß während Portia's Schicksal durch den Eigensinn ihres verstorbenen Vaters an die Entscheidung des Zufalls gebunden erscheint, im Gegensatz dazu ihre Dienerin Nerissa freiwillig ihr Glück von dem Schicksal ihrer Herrin abhängig macht; und daß wiederum zu diesen gebundenen Willen und Wünschen die willkührliche, Recht und Gesetz verletzende Wahl Jessica's im entschiedenen Contraste steht. So zeigt sich schon in der äußeren Zusammenordnung der mannichfaltigen Situationen die organische Gegensätzlichkeit, von der überall Leben und Bewegung ausgeht. Es fragt sich nur: wo liegt die innere Einheit, welche die Verbindung so heterogener Bestandtheile in Einem Drama vor dem Richterstuhle der Kritik rechtfertigt? — Fragt man danach, so scheint trotz aller Kunst der äußern Composition das Ganze unhaltbar aus einander zu fallen. Eine factische Verbindung der Hauptelemente durch den Faden der Begebenheiten ist freilich klar genug hervorgehoben: gerade durch seine aufopfernde

Bereitwilligkeit gegen seines Freundes Wünsche geräth Antonio in die Klauen des Juden, durch Portia's Witz und Erfindungsgabe wird er gerettet, und hieran reihen sich auch die andern beiden Liebesintriguen in ihrem Verlaufe an. Allein dieses Band ist offenbar ein rein äußerliches, zufälliges: was hat seiner innern, wesentlichen Bedeutung nach der unglückliche, an's Tragische streifende Rechtshandel mit der heitern, glücklichen Heirathsangelegenheit Bassanio's und Portia's zu schaffen? Im Gegentheil durch solch äußerliches Zusammenreihen bei innerer Ungleichartigkeit kann der Riß nur vergrößert werden. Eine solche Verbindung ist im Grunde keine. und das so auseinanderfallende Kunstwerk mithin für kein Kunstwerk zu erachten. Anders kann der Urtheilsspruch der Aesthetik nicht ausfallen, so lange nicht eine innere, ideelle Verwandtschaft, eine wahrhaft künstlerische, organische Einheit zwischen den heterogenen Bestandtheilen nachgewiesen ist.

Ueber den Punkt, wo diese Einheit liege, gehen die Meinungen der Kritiker weiter auseinander als bei den meisten übrigen Dramen Shakspeare's. Und allerdings erscheinen hier nicht nur die mannichfaltigen Elemente der Action so fremdartiger entgegengesetzter Natur, daß man sich nicht wundern kann, wenn einzelne Kritiker (z. B. Kreyßig) an ihrer Vereinbarkeit zweifeln, sondern auch das Einzelne macht sich hier vorzugsweise so entschieden geltend, tritt so frei und selbständig, so voll und abgerundet aus dem Gemälde hervor, daß es unwillkührlich den Blick fesselt und die Seele gleichsam gefangen nimmt, daß es schwer hält, das Auge von der anmuthigen Bewegung der einzelnen Gestalten, von den schönen Farben und dem lieblichen Spiele des Lichts und Schattens abzuziehen, um den unsichtbaren Faden zu entdecken, der das Ganze durchzieht und zusammenhält. Was nun zunächst den Rechtshandel zwischen

Antonio und dem Juden anbetrifft, so kann es bei ihm, wie mich dünkt, kaum einem Zweifel unterliegen, daß Sinn und Bedeutung desselben zusammenfällt mit dem alten juristischen Satze: Summum jus summa injuria; Jedem, der diesen Satz und seine juristische Bedeutung kennt, wird er beim Anblick der berühmten Gerichtsscene unwillkührlich einfallen. Denn dieser Satz besagt eben nur, daß das geltende positive Recht wegen seiner beschränkten Natur und unvermeidlich einseitigen Fassung, auf die Spitze getrieben und in die äußerste Consequenz verfolgt, gleichsam von selbst in sein Gegentheil sich verkehrt und zum Unrecht ausschlägt. Shylock hält an seinem Rechte fest: Nachsicht, Milde, Güte, und alle die schönen Namen, welche den Glücklichen schon an der Schwelle des Lebens begrüßen und auf seiner Bahn geleiten, hat Er nie kennen gelernt; Unbilligkeit, Härte, Verachtung umstanden seine Wiege, Haß und Verfolgung erschwerten ihm jeden Schritt seines Weges. Mit krampfhafter Heftigkeit umklammert er daher das Recht, das Stückchen juristischer Gerechtigkeit, das selbst dem Juden nicht verweigert werden kann. Dieses juristische, formelle, äußere Recht hat Shylock offenbar auf seiner Seite; indem er es aber buchstäblich in voller Einseitigkeit faßt und verfolgt, geräth er eben damit in das tiefste, verbrecherische Unrecht, welches dann nothwendig auf sein eignes Haupt vernichtend zurückfällt. —

Dieselbe Anschauung von der dialektischen zweischneidigen Natur des Rechts, die hier in ihrer äußersten Schärfe hervortritt, zieht sich nun aber, wie mir scheint, in mannichfaltigen Lichtbrechungen und Schattirungen auch durch die übrigen Bestandtheile des Stücks hindurch. Die Bestimmung des Vaters, welche Portia's Willen fesselt und ihr jede Theilnahme an der Wahl des Gatten raubt, beruht zwar auf dem väterlichen Rechte, aber eben dieses Recht — wenn auch in der besten Absicht vorsorglicher Liebe geltend

gemacht — ist wiederum zugleich entschieden Unrecht, und Portia beklagt sich mit vollem Grunde über „die böse Zeit, die Eignern ihre Rechte vorenthält" (Act III, Sc. 2). Wer wollte den ersten Stein auf sie werfen, wenn sie ihren Eid gebrochen und den geliebten und liebenswürdigen, ihrer so würdigen Mann durch Winke und Andeutungen zur rechten Wahl geleitet hätte! Das Unrecht, das hier wiederum im Rechte selbst liegt, würde mit tragischem Gewichte aufgefallen seyn, wenn nicht der Zufall, wie dort in Shylock's Rechtshandel ein guter Einfall, zu einem glücklichen Ausgange geführt hätte. — Jessica's Flucht und ihre Heirath wider den Willen ihres Vaters ist nach allgemein anerkannten Rechtsgrundsätzen ein schreiendes Unrecht. Dennoch — wer will sie verdammen, daß sie der Gewalt und dem Rechte eines solchen Vaters sich entzieht, dessen sie mit Recht sich schämt, und dem wahrhaft gehorsam zu seyn ihrem Gewissen und unverdorbenen Herzen unmöglich fällt? Wiederum also macht sich der Rechtspunkt, im Zwiespalt mit den Forderungen der Sittlichkeit, bedeutsam geltend, und Shakspeare selbst hebt ihn auch Act II, Sc. 3 und noch bestimmter Act III, Sc. 5 (zwischen Lanzelot und Jessica) klar genug hervor. Durch die Buße, welche das Gericht dem Juden auferlegt und wodurch Shylock genöthigt wird, die Heirath seiner Tochter mit Lorenzo gut zu heißen, werden auch hier mehr äußerlich und zufällig, als durch wahre innere Ausgleichung die streitenden Gegensätze aufgehoben. — Nicht minder endlich erscheinen Recht und Unrecht auf die schärfste Spitze und eben damit in eine balancirende Unsicherheit gestellt in dem Streite der beiden Liebespaare über die verschenkten Ringe und die damit gebrochenen Eide, womit das Ganze schließt. Auch hier spiegelt sich der Satz: Summum jus summa injuria deutlich genug ab; auch hier ist Recht und Unrecht so in die Enge, so bis an ihre äußerste Grenze getrieben,

daß beide nicht mehr zu scheiden sind, sondern unmittelbar in einander übergehen.

Also, sehen wir, vereinigt sich Sinn und Bedeutung der verschiedenen, anscheinend so heterogenen Bestandtheile des Ganzen in Einem Punkte; es sind nur Variationen desselben Themas. Das menschliche Leben selbst wird wie ein großer Rechtshandel, das Recht als Fundament und Mittelpunkt des ganzen Daseyns aufgefaßt. Von dieser Anschauung geht das Drama aus. Allein dieses Fundament, je mehr darauf gebaut wird, um so unsicherer und grundloser zeigt es sich: dieser Mittelpunkt, je fester und entschiedener er als Centrum des Ganzen gefaßt wird, um so oberflächlicher und excentrischer erscheint er. Freilich sollen Recht und Gesetz das menschliche Leben halten und befestigen. Aber sie sind nicht Basis und Mittelpunkt, in ihnen liegt nicht der volle Gehalt, die ganze Wahrheit des menschlichen Daseyns beschlossen. In solcher Einseitigkeit gefaßt, lösen sie im Gegentheil sich selbst und das ganze Leben in sich selbst auf; Recht wird zu Unrecht und Unrecht zu Recht. Gesetz und Recht bilden vielmehr nur eine einzelne Seite des Ganzen. Sie haben ihre Gültigkeit nicht durch und an sich selbst, sondern sie beruhen auf dem höheren Principe der Sittlichkeit, von dem sie nur wie einzelne Strahlen ausgehen. Der Mensch hat an und für sich gar keine Rechte, sondern nur Pflichten; er wird im Grunde nicht mit Rechten, sondern nur mit Pflichten geboren. Allein seine Pflichten sind zugleich Andern gegenüber seine Rechte, und es giebt kein wahres lebendiges Recht, das nicht zugleich eine Pflicht enthielte und selbst wäre. Keiner aber vermag es vollständig seine Pflicht zu thun; Keiner hat mithin vollständig Recht. Zum Rechte muß eben deßhalb die Gnade treten, d. h. die Billigkeit, Nachsicht und Milde, in der sich die Liebe kundgiebt; und nur mit der Liebe, der Grundlage der Sittlich-

keit, vereinigt, hat das Recht wahre, volle Gültigkeit. Nicht also auf dem Rechte, sondern auf der Liebe und Gnade ruht das menschliche Leben; die Liebe mit ihrer Nachsicht und Milde ist die höhere, über dem Rechte liegende Stufe, auf welche der Mensch sich erheben soll, weil er auf der Stufe des Rechts nicht stehen bleiben kann. Dieß deutet Shakspeare in den schönen Versen (Act IV, Sc. 1) an:

„Doch Gnad' ist über dieser Sceptermacht (des Rechts),
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht; darum Jude,
Suchst du um Recht schon an, erwäge dieß:
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser keiner
Zum Heile käm; wir beten all' am Gnade,
Und dieß Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren." —

Allein gegenüber der überall sich vordrängenden Unsittlichkeit, gegenüber den zahllosen Versuchen der Menschen, ihre Pflicht zu umgehen, zu verletzen und Andern Unrecht zu thun, muß das Recht von der freien Sittlichkeit geschieden, juristisch fixirt, zum zwingenden Gesetz degradirt werden. Und die Folge dieser Scheidung ist, daß der todte Buchstabe zur Herrschaft kommt, und daß nicht nur das Recht auf seiner Spitze sich selbst in Unrecht verkehrt, sondern daß auch oft genug das Unrecht, sanctionirt durch die öffentliche Meinung, durch Sitte und Dogma, Gesetze und Institutionen, zum geltenden Rechte wird. Dieß sanctionirte Unrecht ist der Schild, der Shylock's Verfahren deckt, der seine Hartherzigkeit, seinen Haß, seine Rachsucht erklärt und bis auf einen gewissen Grad entschuldigt. Dieß sanctionirte Unrecht macht aus dem edlen, hochherzigen, gefühlvollen Antonio den harten, verblendeten, von Abscheu und Verachtung erfüllten Judenhasser, der sich für berechtigt hält, einen Menschen, welcher ihn nie beleidigt hat, wie einen Hund zu behandeln, ihm in den

Bart zu speien, ihn mit Füßen zu treten. Dieß sanctionirte Unrecht fesselt Portia's Willen und entzieht ihr dasjenige Recht, das für jeden Menschen das gewichtigste ist, weil es ihn selbst und seine eigne Person, das Wohl und Wehe seines ganzen Lebens zum Gegenstande hat. Dieß sanctionirte Unrecht, nach einer andern Seite hin gekehrt, entschuldigt Lorenzo, daß er dem Juden seine Tochter raubt, und diese Tochter, daß sie ihrem Vater entläuft und ihm seine Schätze stiehlt. — Man kann daher mit gleicher Wahrheit sagen, — denn es ist im Grunde nur eine andre Wendung des gleichen Gedankens —: Shakspeare habe diese wandelbare, gebrochene, zwiespältige Natur des Rechts in ihrem Einfluß auf den Charakter und die Gesinnung der Menschen wie auf die Gestaltung der Zustände und Verhältnisse in den verschiedenen Gebieten des Lebens zur Anschauung bringen wollen. Und will man den leitenden Gedanken, das Grundmotiv der Composition noch tiefer bis in seinen Grund und Quell verfolgen, so kann man sagen: die Dichtung bewege sich auf dem Boden des großen allgemeinen Gegensatzes zwischen Schein und Wesen, zwischen täuschender, gleißnerischer Form und wahrem Inhalt, — ein Gegensatz, der in allen möglichen Gestalten die Welt durchzieht und hier nur vorzugsweise in dem Widerspruche des Rechts mit sich selbst, als Recht im Unrecht und Unrecht im Rechte, heraustritt. Auf diesen Gegensatz — zwischen formellem und reellem, bloßem Scheinrecht und wirklichem Recht — basirt sich Shylock's verbrecherischer Plan wie die Zerstörung desselben durch Portia's Scharfsinn; er äußert sich in der verhängnißvollen Bestimmung, die Portia's Geschick an die Wahl ihrer Freier zwischen den drei Kästchen bindet; er begründet das Recht und Unrecht in Jessica's Benehmen wie in dem Streit um die verschenkten Ringe. Es ist derselbe Gegensatz, auf den Bassanio's tiefsinnige Betrachtung über das gleiß-

nerische Gold und Silber gegenüber dem einfachen, nichts verheißenden Blei hinweist, dessen richtige Erkenntniß ihn zur rechten Wahl anleitet, während der Mangel dieser Erkenntniß, die Lust am Scheine die Prinzen von Marocco und Aragon irreführt. Es ist derselbe Gegensatz, der in dem Benehmen von Antonio's Freunden hervortritt und die wahre Freundschaft von der schmarotzerischen, den Freund im Unglück fallen lassenden Scheinfreundschaft (Salerio's, Salaino's ꝛc.) scheidet. Es ist endlich die Schärfe eben dieses Gegensatzes, die weithin herrschende Macht des gleißnerischen Scheins, die den königlichen Kaufmann um alle Lebensfreudigkeit gebracht und in Schwermuth und Apathie gestürzt hat. Dieß deutet er zwar nur leise an, — denn in seinem weichen, hingebenden, empfindsamen Wesen hat er nur ein dunkles Gefühl, kein klares Bewußtseyn davon, — aber er deutet es doch an, wenn er sagt:

Mir gilt die Welt nur mir die Welt, Graziano,
Ein Schauplatz, wo man eine Rolle spielt,
Und mein' ist traurig —

Sein ahnendes Gemüth sagt ihm, daß er selbst noch zwischen die Spitzen jenes Gegensatzes gerathen werde. — Alle Personen, alle Factoren und Elemente der Handlung, erscheinen sonach mehr oder weniger von dem Gewichte dieses Gegensatzes betroffen, dessen mannichfache Formen in den Hauptmomenten der Handlung sich reflectiren, dessen Hauptnachdruck aber doch auf seiner juristischen Form, in dem Summum jus summa injuria liegt. —

Man hat dem Stücke den Vorwurf gemacht, daß die Gerichtsscene mit ihrem tragischen Ernste in den heiteren Ton des Ganzen nicht hineinpasse, daß die Behandlung des Juden, namentlich seine gewaltsame Bekehrung zum Christen, das Gefühl verletze und die Stimmung, die aus dem Ganzen uns anweht,

störe, daß man daher nicht wisse, zu welcher Gattung von Dramen man das Stück rechnen solle. Allein Shakspeare hat, wie mich dünkt, klar genug angedeutet, daß ihm Shylock keineswegs eine tragische Figur ist. Shylock zeigt vielmehr entschieden ein komisches Gepräge in seinem Benehmen überhaupt und namentlich in jener Scene, in welcher seine Schmerz- und Wuthausbrüche über die Flucht seiner Tochter und den Verlust seiner Ducaten im schroffsten Contraste mit seinen diabolischen Freudenbezeugungen über die Verluste, die Antonio erlitten, wechseln. Selbst sein Benehmen in der Gerichtsscene hat einen komischen Beigeschmack, weil sein ganzes Wesen, seine Erscheinung, seine Art sich zu äußern in Wort und Gebehrde, offenbar absichtlich so gezeichnet ist, daß es überall hart an die Caricatur anstreift. Und wenn die Strafe, die ihn schließlich trifft, dennoch unser feineres Gefühl verletzt, so müssen wir uns erinnern, daß das Stück im sechszehnten Jahrhundert spielt, und daß Shylock durch seine unmenschliche, an's Teuflische grenzende Bosheit, Rachsucht und Hartherzigkeit in Wahrheit unser Mitleid verwirkt und keinen Anspruch mehr auf eine menschliche Behandlung hat; auch bleibt es ja bei der desultorischen, unregelmäßigen Weise, in der das Urtheil gefällt wird, zweifelhaft, ob es in allen seinen Theilen streng vollzogen werden wird.

Daß Shakspeare selbst das Stück als Komödie betrachtet wissen wollte, dafür zeugt nicht nur die Aufnahme desselben unter die Zahl der Komödien (die erste Abtheilung der Folioausgabe) von Heminge und Condell, sondern namentlich der fünfte Act, der unmittelbar an die Gerichtsscene sich anschließt. Man hat zwar gemeint, daß dieser letzte Act ein überflüssiges Anhängsel sey, nachdem bereits alles Interesse verraucht, mattherzig nachhinke. Aber wer so urtheilt, hat des Dichters Intention nicht verstanden. Gerade dieser letzte Act ist nach Form

und Inhalt zur äußern und inneren Abrundung des Ganzen durchaus nothwendig. Hier werden nicht nur die etwa zurückgebliebenen tragischen Eindrücke des vierten Acts völlig verwischt, sondern alle Dissonanzen, alle angeschlagenen Mißtöne lösen sich in die reinste Harmonie auf: in den heiteren, anmuthigen Tändeleien glücklicher, bewährter, wahrhafter Liebe gehen die scharfen Gegensätze zwischen Recht und Unrecht, Schein und Wesen, Geist und Buchstaben gleichsam zu Grunde; sie heben sich selbst auf, weil sie vor der Wahrheit, vor der Liebe, die der wahre Ankergrund des menschlichen Lebens ist, nicht bestehen können. Wie schon früher überall der tragische Schmerz, der in Antonio's Schicksal liegt, mit den mildesten Farben dargestellt, und das Herbe in die Form einer stillen, sanften, ergebenen Wehmuth, in welche Antonio's Trübsinn sich auflöst und durch welche der glückliche Ausgang deutlich genug durchschimmert, gekleidet erscheint; so wird nun dem Ganzen schließlich das ihm zukommende Gepräge der komischen, ihren ernsten Gehalt scherzend maskirenden Lebensanschauung bestimmt aufgedrückt. Wir können die künstlerische Weisheit des Dichters nur bewundern, der mit anscheinender Verletzung der Regeln, auf die Gefahr des Tadels und der Einbuße an Effect bei der großen Menge, so fest und consequent sein Ziel verfolgte, so sicher es zu erreichen wußte. —

Eben so unhaltbar endlich ist die tadelnde Bemerkung, daß der Clown des Stücks, Lanzelot Gobbo, mit seinen albernen Späßen zu dem geist- und sinnvollen Ganzen nicht passe, im Widerspruche mit dem der Haupthandlung beigemischten tragischen Ernste stehe, und im besten Falle überflüssig sey. Weder das Eine noch das Andere. Der Narr ist auch hier nicht nur an seinem Platze, sondern insofern nothwendig, als er hier wie meistentheils in Shakspeare's Lustspielen der komische Repräsen-

tant der Grundidee selbst ist; er stellt diese in seiner Persönlichkeit und seinem anscheinend ganz individuellen Thun und Treiben gleichsam concentrirt dar, und bringt sie so zur unmittelbaren lebendigsten Anschauung; er parodirt sie zugleich und zeigt damit, daß das ganze Stück auf den Boden der komischen Lebensanschauung gestellt ist. Man sehe nur näher zu, mit welcher ergötzlichen Laune er Recht und Unrecht in Bezug auf die Frage, ob er aus des Juden Dienst davonlaufen solle oder nicht, fortwährend die Frage selbst persiflirend, abwägt (Act II, Sc. 2), und wie er später in gleicher Weise den Richter spielt über Jessica und Lorenzo (Act III, Sc. 5). Nur in diesen beiden Scenen tritt er einigermaßen hervor; nur nach ihnen also ist seine Bedeutung für das Ganze zu beurtheilen: er hat nicht Spielraum genug, um diese Bedeutung und seine eigne Individualität näher zu entfalten. So weit es indeß der Organismus des Kunstwerks zuließ, hat Shakspeare auch ihn benutzt, um den zu Grunde liegenden Gedanken seinem Hauptinhalte nach zu veranschaulichen.

Uebrigens muß der Kaufmann von Venedig schon vor 1598 entstanden seyn, da er von Meres bereits genannt wird. Er gehört also in das erste Decennium der künstlerischen Wirksamkeit Shakspeare's, und ist am wahrscheinlichsten in's Jahr 1597 zu setzen, wie auch Chalmers, Drake und mit ihnen Tieck u. A. annehmen. Malone, der ihn ohne weitere Gründe 1598 setzt, bedenkt nicht, daß er, in diesem Jahre geschrieben, nicht wohl schon in Meres' Schrift erwähnt werden konnte. Der älteste Druck in zwei verschiedenen Quartausgaben ist aus dem Jahre 1600. — Bewundernswürdig ist der Fortschritt, den des Dichters Bildung in wenigen Jahren gethan hat, wenn man „die beiden Veroneser" oder „die Komödie der Irrungen" mit dem „Kaufmann von Venedig" zusammenhält.

7. Die lustigen Weiber von Windsor. Troilus und Cressida.

Ich stelle diese beiden Stücke zusammen, und hebe sie aus dem ideellen Zusammenhange, in welchen ich die übrigen Shakspeareschen Komödien einzuordnen gesucht habe, heraus, weil sie, wie mir scheint, einen ganz andern, von den übrigen abweichenden Charakter haben. Es sind nämlich die einzigen, in denen Shakspeare zur Satire greift, sie sind m. E. als satirische Dramen zu betrachten. Der Begriff des Komischen trägt zwar von selber das satirische Element in sich, und insofern ist die Komödie immer zugleich satirisch, aber satirisch im weiteren, allgemeinen Sinne. Es ist sachliche (objective) Satire, die sich darin geltend macht, indem das Komische als Darstellung der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit sich selbst verspottet, und das menschliche Leben überhaupt als eine Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten in's Lächerliche zieht. Solche allgemeine sachliche Satire ist aber nicht Satire im engern, eigentlichen Sinne. Diese ist überall nur da, wo der Spott der persönlichen Tendenz des Dichters, nicht der Sache selber inhärirt. Im Drama kann nun diese subjective Tendenz nicht unmittelbar hervortreten; denn das Drama ist gerade diejenige poetische Kunstform, welche die persönliche Einmischung des Dichters gänzlich ausschließt (höchstens kann der Dichter, wie in der Parabase der Aristophanischen Komödie, in fingirter Persönlichkeit sich zwischen sein Stück und die Zuschauer stellen, wodurch die satirische Tendenz, aber auf Kosten der dramatischen Form, verstärkt wird). Die Satire darf mithin der Natur der dramatischen Kunst gemäß immer nur mittelbar sich geltend machen; die Tendenz des Dichters darf nur verschleiert, aus dem Hintergrunde der Darstellung hervorschimmern oder

muß so innig mit dem Gegenstande sich verschmelzen, daß sie ihm selbst anzuhaften scheint. Je feiner daher das satirische Element versteckt ist, jemehr das, was seines tendenziösen subjectiven Charakters wegen immer unkünstlerisch bleibt und selten ohne einen widrigen Beigeschmack seyn wird, hinter der Allgemeingültigkeit der Darstellung verschwindet, desto feiner und poetisch vollendeter ist die Satire. Und auch hierin werden wir die Meisterschaft Shakspeare's zu bewundern haben, dem es gelungen ist, seine Satire so sinnreich zu verbergen, daß sie nur der Reflexion, nicht der unmittelbaren Anschauung sich kund giebt.

Die lustigen Weiber von Windsor kündigen sich sogleich durch die Art ihrer Entstehung als ein besonderes, von dem Charakter der übrigen Stücke des Dichters unterschiedenes Werk an. Es ist, so viel wir wissen, das einzige von Shakspeare's Dramen, das seinen Ursprung, nach einer freilich unverbürgten Nachricht, nicht der freien Disposition des dichterischen Genius, sondern zunächst einer äußeren Veranlassung verdankt. Die Königin Elisabeth soll, wie schon im ersten Bande erwähnt ward, den Wunsch geäußert haben, den ehrenwerthen Sir John Falstaff, den sie aus Heinrich IV kennen und schätzen gelernt hatte, einmal verliebt zu sehen. Darauf soll Shakspeare das Stück in vierzehn Tagen vollendet haben, was ich meinerseits eben so wenig unglaublich finde als jenen Wunsch der Königin.*) Denn einerseits erklärt sich daraus der abweichende

*) Die Tradition, obwohl aus einer späten Quelle, gewinnt sehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man die alte Quartausgabe von 1602 (wieder herausgegeben von Halliwell in dem schon genannten First Sketch of Shakspeare's Merry Wifes of Windsor) etwas genauer betrachtet und mit dem Abdruck des Stücks in der Folioausgabe vergleicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Quartausgabe zwar eine jener piratical editions, zu

Charakter des Dramas, das flüchtige, skizzenartige Gepräge, das es (trotz der wahrscheinlichen Ueberarbeitung in späterer Zeit) trägt, der lockere äußere Zusammenhang, in welchem die Hauptaction, Falstaff's Liebeshändel, mit dem eingeflochtenen Beiwerk (dem Handel zwischen Dr. Cajus und dem Walliser Pfarrer, der Liebesgeschichte Fenton's und Anna Page's, dem Pferdediebstahl ꝛc.) steht, der Mangel an feiner, ausführlicher Charakteristik der handelnden Personen, die zu wenig individualisirt, zu genreartig gehalten erscheinen und vielfach an die Caricatur streifen, die ermüdende Wiederholung der unglücklichen, immer auf dieselbe Weise gestörten Liebesbewerbungen Falstaff's, — kurz der Mangel an Durchbildung des Einzelnen. Andrerseits wird Falstaff's Individualität hier überall stillschweigend als bekannt vorausgesetzt: die lustigen Weiber von Windsor würden offenbar nicht genügen, um diesen Charakter verständlich zu machen, um so weniger, da unser Drama sich auch dadurch auszeichnet, daß es das einzige Shakspeare'sche Lustspiel ist, wo das ganze Spiel gleichsam auf Einen Wurf gesetzt ist, von der Einen Person Falstaff's gespielt wird. Falstaff ist in der That der Träger des ganzen Stücks; um ihn dreht sich Alles, ohne ihn und seine Individualität hätte das Ganze keinen Sinn. Denn die Liebes- und Heirathsgeschichte der Jung-

---

denen so viele alte Quartos gehören. Aber die Abweichungen derselben von dem Text der Folio sind durchgängig so bedeutend, und tragen doch zugleich im Allgemeinen ein so Shakspeare'sches Gepräge, daß sie — wie Halliwell und Knight mit Recht behaupten — nicht aus bloßen Versehen und Mißverständnissen, Auslassungen und Abänderungen des Ab- oder Nachschreibers sich erklären lassen. Wahrscheinlich also lag der Quartausgabe das Stück in seiner ersten ursprünglichen Gestalt, in einer viel kürzeren, nachlässigeren Fassung, in der es Shakspeare rasch hingeworfen hatte, zu Grunde, während es der Text der Folio nach einer späteren Ueberarbeitung wiedergiebt, die ihm indeß das ursprüngliche Gepräge des Flüchtigen, Nachlässigen natürlich nicht ganz abstreifen konnte.

ser Anna Page ist offenbar nur ein Beiwerk im Style Shakspeare's, der es (wie wir vielfach gesehen haben) liebt, den Grundgedanken, der ihn bei dem Entwurf eines Dramas leitete, mannichfaltig zu variiren und an verschiedenartigem Stoffe unter angemessenen Modificationen zur Anschauung zu bringen. Auch hat diese Liebesangelegenheit hier nicht einmal einen selbständigen Gang der Entwickelung: sie erscheint nur als eine einfache Situation, als das Verhältniß eines Mädchens zu ihren mehreren Feiern, das ohne innere Entfaltung, ohne eigentliche Geschichte, nur die beiden Momente des Anfangs und des Endes in sich enthält. Dazu kommt, daß das Hauptmoment, das Ende, das allerdings durch eine besondere Intrigue herbeigeführt wird, doch nur in den Ausgang der Falstaff'schen Liebesabenteuer eingeflochten erscheint, so daß auch hier Falstaff und seine Schicksale sich in den Vordergrund drängen. Er bildet in der That das Agens der dramatischen Handlung, den Mittelpunkt des ganzen Stücks. —

Umsomehr wird es nöthig seyn, Falstaff's Charakter, wie er hier und in Heinrich IV von Shakspeare gezeichnet ist, genauer und sorgfältiger nachzuzeichnen, als es bei den übrigen Figuren von uns geschehen ist. Nur aus einer genauen Analyse desselben kann sich ergeben, ob und wiefern diese einzelne Figur berechtigt ist, Träger einer ganzen dramatischen Dichtung zu seyn. Er verdient außerdem diese Bevorzugung schon darum, weil Shakspeare ihn mit so unverkennbarer Vorliebe behandelt, mit so besondrer Ausführlichkeit und Sorgfalt entwickelt hat, wie keinen andern seiner komischen Charaktere.

Zwei Eigenschaften treten auf den ersten Blick in Falstaff's Charakter klar hervor: einerseits der große Reichthum des Witzes, der unerschöpfliche Vorrath glücklicher Einfälle, Anschläge, Kniffe und Pfiffe und die Unverwüstlichkeit seiner guten Laune; andrer-

seits seine eben so große Sinnlichkeit, seine Genußsucht, seine alles Maaß überschreitende Fleischlichkeit. Daß sein Witz, seine Erfindungsgabe, seine geistige Gewandtheit überall seinen sinnlichen Begierden die Mittel zu ihrer Befriedigung gewähre, und im Nothfall ihm den Rücken decke, das ist das Point-de-vue seines Lebens, darum dreht sich sein ganzes Thun und Treiben. Genüsse aller Art muß er haben; und nur der höchste Genuß, ein guter Witz, ein gelungener Schelmenstreich, geht ihm noch über ein Glas Sekt und Dortchen Lakenreißers Reize. Falstaff ist der ausgebildetste Epikureer in der Gestalt eines Ritters aus Shakspeare's Zeitalter, aber ein Epikureer, der durch den Nimbus eines geistreichen, unwiderstehlichen Witzes und durch die ideale Geistesfreiheit, mit der sein Humor nicht nur über alle Verlegenheiten, sondern über den ganzen Ernst des Lebens sich wegsetzt, gewissermaßen vergeistigt, sublimirt, in einer Art poetischer Verklärung erscheint, die ihn weit über die Zahl der gemeinen Wüstlinge hinaushebt, und die moralische Indignation über sein Wesen nicht zu Worte kommen läßt. Falstaff hat keine großen Leidenschaften; denn sie erfordern zu ihrer Befriedigung zu viel Arbeit, und gewähren zwar einen großen, aber doch nur vorübergehenden Genuß. Auch die eigentliche Bosheit und die schweren Verbrechen und Laster sind nicht seine Sache: denn jene untergräbt ihren eignen Genuß, weil der Haß unzertrennlich mit ihr verbunden ist; schwere Verbrechen aber verlangen Mühe und Anstrengung zu ihrer Ausführung und die Furcht vor der Strafe folgt ihnen überall nach; große Laster endlich verdumpfen und betäuben nothwendig den Sinn. Eben so wenig ist er neidisch und scheelsichtig, — der Neid ist ja sein eigner Plagegeist, — sondern gönnt gern auch Andern ein Vergnügen, und verhilft seinen Spießgesellen selbst dazu, sobald es ihm nur nicht unbequem oder störend wird. Mit den kleinern

Sünden dagegen, mit Aufschneiden, Lügen und Betrügen, Wortbrüchigkeit ꝛc., und, wo er höherem Schutze vertrauen darf, auch wohl mit einem leicht errungenen Raube, zumal wenn ein Spaß damit verbunden ist, nimmt er es nicht genau; bei solchen „Bagatellen" traut er seinem Witze so viel Kraft zu, ihn vor unangenehmen Folgen zu schützen: dergleichen Dinge sind nach seiner Meinung natürlich und unvermeidlich, weil er ohne sie keinen Genuß und keine Mittel, sich Genuß zu verschaffen, finden kann. Wäre dieß möglich, so würde er lieber kein einziges Vergehen sich zu Schulden kommen lassen, außer zum Spaß, und wenn auch nicht gut und tugendhaft, doch ohne Widerstreben rechtschaffen und ehrlich seyn. Die Tugend freilich liebt er noch weniger als das Laster, weil sie ja noch mehr Kraftanstrengung und, was das Schlimmste ist, Entsagung und Selbstüberwindung fordert. Er glaubt nicht an die Tugend, weil es ihm ein betrügerisches Sophisma, eine bloße Illusion zu seyn scheint, daß man Genuß und Vergnügen wider den Trieb der Natur aufgeben solle, um die s. g. wahre Glückseligkeit zu gewinnen. Die Tugend ist ihm daher wie die Ehre ein „leeres Wort", „ein Ding, das Niemand hat, das sich nicht auf die Chirurgie (auf die Heilung der Wunden, die man in ihrem Dienste davonträgt) noch auf sonst etwas Reelles versteht", sondern höchstens die Todten ziert, die nichts davon haben und wissen, — also „ein Leichenstein", und den mag er nicht. Gleichwohl weiß er recht gut, daß er gewisse Tugenden, wie Tapferkeit, Redlichkeit, und vor allen Dingen Ehre und Ansehen zu besitzen scheinen muß: denn ohne diesen Schein kann er sich und sein Leben nicht halten. Auch hier muß also neben überschwenglicher Unverschämtheit sein Witz und Scharfsinn zu helfen suchen. Wie seine Erfindungsgabe unerschöpflich ist, um ihn überall aus der Verlegenheit zu reißen und etwaige Ansprüche zu beseitigen, so

weiß er auf unvergleichliche Art schaalen Tröpfen, Thoren und Narren zu imponiren. Und da der Zweck seines Lebens in doppeltem Sinne so ganz zu Fleisch und Blut in ihm geworden, und mit ununterbrochener Stetigkeit von ihm verfolgt wird, so gelingt es ihm auch trotz aller Hindernisse in den meisten Fällen sein Ziel zu erreichen, woraus dann eine bestechende Sicherheit und Unbefangenheit, ein imponirendes Selbstvertrauen sich von selbst ergiebt. —

Dieß sind die wesentlichsten Züge in Falstaff's Individualität. Aber mit einer solchen Beschreibung ist ein Charakter, der als Träger eines ganzen poetischen Kunstwerks auftritt, in seiner künstlerischen Bedeutung noch nicht verstanden; damit ist die Frage nach seiner poetischen Berechtigung zu dieser hervorragenden Auszeichnung noch nicht beantwortet. Falstaff's Charakter streift offenbar dicht an die Caricatur heran, ohne doch je diese Grenze zu übertreten. Er ist seinem innern Wesen nach eine ideale Persönlichkeit; und doch hat er zugleich eine so lebendige Frische und porträtartige Aehnlichkeit, daß man meint, man sey ihm schon irgendwo begegnet: er hält sich so auf der feinen Grenzlinie zwischen dem Allgemeinen und Individuellen, dem Idealen und Realen, daß er als ein wahrhaft Mittleres von beiden erscheint, in welchem jene Gegensätze zu organischer Einheit verschmolzen sind. Eben damit aber ist er selbst schon als einzelne Figur ein plastisch-poetisches Kunstwerk: er unterscheidet sich von den gewöhnlichen dramatischen Figuren dadurch, daß letztere, obwohl ebenfalls ideale Persönlichkeiten in demselben Sinne wie er, doch ihre Idealität nur in der künstlerischen Verbindung mit allen übrigen Personen des Dramas haben und entwickeln, und also nur im Ganzen als integrirende Momente desselben dasjenige zur Erscheinung bringen, was Falstaff's Charakter allein und für sich selbst schon

ist. Er ist so zu sagen das Symbol, die Personification der allgemeinen menschlichen Schwachheit, die ohne eigentlich böse zu seyn, d. h. ohne das Böse um des Bösen willen zu thun und in ihm ihre Befriedigung zu finden, doch fortwährend, gewissermaßen wider Willen, in das Böse verfällt, weil es als das nächste Mittel sich darbietet, um dasjenige zu erreichen, was ihm Leben und Glückseligkeit heißt, und was nach seinem Glauben nicht nur Jeder wirklich erstrebt, sondern auch erstreben darf. Insofern ist Falstaff reiner Naturmensch, und man wird nicht verkennen, daß, wenigstens wie er in Heinrich IV sich zeigt, auch einzelne Funken einer gewissen Naivetät und jener lustigen Laune und harmlosen Gemüthlichkeit, die den s. g. Naturmenschen eigen zu seyn pflegt, in ihm aufblitzen; — aber ein Naturmensch, der nicht nur inmitten einer vielseitigen, hochgetriebenen Civilisation steht, sondern auch durch den raffinirten Luxus seiner Genüsse, durch die ausschweifende Vielfältigkeit seiner Gelüste und durch die mannichfaltigen Künste, die er anwendet, um sie zu befriedigen, zugleich diese ganze verfeinerte und verkünstelte Civilisation an sich trägt. Damit aber birgt einerseits seine Persönlichkeit einen Widerspruch in sich, der dem Dichter sich von selbst zum Werkzeuge darbietet, um komische Effecte hervorzubringen; andrerseits erhält dadurch die allgemeine menschliche Schwachheit, die sich in ihm personificirt, ein individuelles Gepräge und eine lebendige Beziehung zu dem besondern Zeitalter, in welchem er lebt und das er im Hohlspiegel der Komödie reflectirt. —

Allein diese unverkennbare Idealität und in sich ruhende Selbständigkeit seines Charakters giebt ihm immer noch kein volles Recht, als der ausschließliche Träger einer dramatischen Dichtung aufzutreten; auf diese ideale Basis seines Wesens kann für sich allein noch kein Drama, keine Komödie gebaut

werden. Zu diesem Behufe fehlt es noch an einem nothwendigen Erfordernisse, das erst durch eine andere besondere Seite in Falstaff's Charakter erfüllt wird. Falstaff nämlich liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte, Gemeine, Niederträchtige; es ist sogar ein edler Kern in ihm, ein schwacher, schmaler Schein wirklichen Adels, der ihn wie alle Shakspeare'schen Hauptfiguren umgiebt, und deutlich hervortritt, wenn man ihn mit seiner saubern Umgebung, Bardolph, Nym, Pistol u. s. w. zusammenhält, und dazu die bedeutsame Geschichte von seinem Tode in Heinrich V (Act II, Sc. 3) sich vergegenwärtigt. Auf dem letzten Krankenlager ruft er Wehe über den Sect und die Weibsbilder; er wendet seine Gedanken zu Gott, lächelt seine Fingerspitzen an, spielt mit Blumen und sieht grüne Wiesen vor sich; — und wenn auch Frau Hurtig's Ausdruck: „er sey von hinnen geschieden wie ein Kind im Westerhemdchen", eben so übertrieben als lächerlich ist, so sehen wir doch jedenfalls, daß der ursprüngliche Keim des Guten noch nicht ganz in ihm erstickt war; noch in der letzten Stunde bricht er hervor und sucht sich zu entfalten. In der That würden wir uns auch an einem solchen Fleischklumpen von Sinnlichkeit und Genußsucht trotz aller Geistesfreiheit, trotz alles Humors und Witzes nicht wahrhaft ergötzen können, wenn nicht ein leises, dunkles Gefühl von dem verborgenen Daseyn eines edleren Kernes und dem steten, obwohl immer wieder unterdrückten Widerspruche seines besseren Selbst gegen seine Schwachheit fortwährend in uns zu Gunsten Falstaff's spräche. Was wir n u r verachten können, das kann uns nie belustigen. Verächtlich aber ist nicht bloß die nackte Bestialität oder die gemeine Selbstsucht und Bosheit, sondern auch die idealste Geistesfreiheit, die ergötzlichste Ironie des Humors, wenn sie, o h n e allen sittlichen Kern, nur frei von den e r n s t e n, i d e a l e n Interessen des Lebens erscheint, dafür aber desto sclavischer

gefesselt ist an die gemeinen sinnlichen Genüsse. Außerdem wäre ein ganz und gar in fleischliche Lüste versunkener Mensch, ein von jedem höheren Interesse so völlig losgelöster Geist, daß dasselbe auch nicht einmal zu seinem Gewissen den Zugang hätte, eine Unwahrheit, eine bloße Fiction; so lange der Mensch Mensch ist, trägt er den unvertilgbaren Adel des Geistes, und mithin einen Hintergrund des Guten in sich.

Auf diese Basis seiner bessern Natur gründet sich nun aber Falstaff's klares, ihn nie ganz verlassendes Bewußtseyn über sich selbst. In der That erscheinen seine fleischlichen Begierden und die Anstrengungen seines Geistes, sie zu befriedigen, nicht nur an sich schon im beständigen Kampfe mit seiner Liebe zur Gemächlichkeit und seiner Furcht vor den unangenehmen Folgen seiner Streiche; seine einzelnen Schwachheiten gerathen nicht nur häufig in Widerspruch mit einander und mit seinen Plänen, so daß sie sich gegenseitig stören, sondern sie brechen sich auch zugleich fortwährend an seinem eignen besseren Bewußtseyn, das sie recht wohl in ihrer ganzen Blöße erkennt, doch aber stets von ihnen besiegt wird. Daraus geht der beste Theil seines Witzes hervor, das gewährt ihm einen unerschöpflichen Stoff, über sich selbst zu spotten, über seine tugendsamen Regungen, seine Gewissensbisse und seine guten Vorsätze, über den Verlust seiner Unschuld, das Verderben der Welt und die Macht der Verführung, die ergötzlichsten Betrachtungen anzustellen. Kurz, dieses doppelzüngige Selbstgespräch, das Falstaff stets mit sich selbst führt, diese Sophistik, mit der er sich selbst hinter's Licht führt, diese Ironie, mit der er fortwährend sich selbst und die ganze Welt behandelt, so wie andrerseits jene stete Paralyse seiner moralischen Schwachheiten in und durch sich selbst, ist schon an sich die lebendigste Darstellung der Idee des Komischen: — Falstaff's Charakter wird dadurch in der That zum

unmittelbaren Ausdrucke der komischen Lebensanschauung, zum Abbilde des eigenthümlichen Wesens der Komödie überhaupt. —

Dadurch erst erscheint Falstaff berechtigt, Angelpunkt, Factotum eines ganzen dramatischen Kunstwerks zu seyn. Die unwiderstehlich komische Kraft seines Wesens liegt nicht bloß in seinem hinreißenden Witze und Humor, nicht bloß in dem augenscheinlichen Widerspruche zwischen der Behendigkeit seines Geistes und der colossalen Schwerfälligkeit seines Körpers, die als Folge seiner unmäßigen Genußsucht ihm zugleich allen Genuß stört und schmälert, nicht nur in dem Anblicke des ergötzlichen Kampfes seiner eignen Schwachheiten mit den Lüsten und Thorheiten der übrigen handelnden Personen; sondern vor Allem darin, daß Falstaff's schwache Seiten in ihm selber ihren beständigen Feind haben, mit sich selbst fortwährend in Zwiespalt stehen, sich selbst ironisiren und paralysiren. —

Daß nun ein solcher Charakter wie Falstaff niemals wirklich verliebt seyn kann, wie ihn seine königliche Freundin sehen wollte, leuchtet auf den ersten Blick ein. Ihn verliebt darstellen, heißt in der That eine Satire auf ihn schreiben, die eben darin als Satire sich kundgiebt, daß sie ein ihm radical Unmögliches als wirklich voraussetzt. Diese innere psychologische Unmöglichkeit wird auch dadurch nicht beseitigt, daß die Verliebtheit des alten Sünders in Wahrheit bloße Verstellung ist, um seine Absichten auf die Geldbeutel und Fleischtöpfe der beiden Ehemänner zu verdecken. Denn es ist nicht minder psychologisch unmöglich, daß Falstaff bei jenem hellen Bewußtseyn über seine Persönlichkeit sich jemals im Ernste einbilden könne, er werde bei irgend einem Weibe, geschweige denn bei ehrlichen Bürgerfrauen, seine Rolle durchzuführen und Gegenliebe zu erwecken im Stande seyn. Was sollen wir daher sagen, wenn wir sehen, daß Falstaff sich nicht bloß diese unbegreifliche Illusion

macht, sondern sogar in dem Benehmen der Frau Page und Frau Fluth ein freundliches, herausforderndes Zuvorkommen zu erblicken wähnt, durch das er erst veranlaßt wird, den Liebhaber gegen sie zu spielen? (Act I, Sc. 3). Dieß ist offenbar das Unmögliche in seiner höchsten Potenz. Entweder also haben wir hier nicht denselben Falstaff vor uns, der uns in Heinrich IV entgegentritt, oder das ganze Stück ruht auf einem psychologischen Mißgriffe. Und in der That hatte Shakspeare, wenn er den Wunsch seiner königlichen Gönnerin erfüllen wollte, nur die Alternative, entweder einen psychologischen Fehler zu begehen, oder den Charakter Falstaff's wesentlich zu ändern, und jene bessere Seite in ihm zugleich mit der Klarheit des Bewußtseyns über sich selbst in den Hintergrund treten zu lassen. Er hat das letztere vorgezogen. Jene Selbstgespräche, jene Reflexionen, die Falstaff in Heinrich IV so oft über sich und sein Leben anstellt, fehlen in den lustigen Weibern von Winsor fast ganz; eben so mangelt seinem Witze hier jene Naivetät und Absichtslosigkeit, die ihm dort noch zu Grunde liegt; es mangelt ihm die feine geistreiche Ironie, mit der er dort alle Personen und Verhältnisse behandelt. Kurz, in Falstaff's ganzem Charakter ist mehr die rohe, gemeine, materielle Seite hervorgekehrt, und ihm zugleich eine Dosis von Eitelkeit, Selbstgefälligkeit und Verblendung zugelegt, die ihn zum albernen Gecken herabwürdigt.

Allein wenn damit auch der psychologische Mißgriff vermieden ist, so tritt doch nur ein andrer Fehler an dessen Stelle. Denn einerseits ist und bleibt es nun doch einmal derselbe Falstaff, den wir bereits aus Heinrich IV kennen; der Dichter selbst setzt seinen Charakter als bekannt voraus; die Erinnerung an den Freund und Genossen der Jugendstreiche Heinrich's V drängt sich Jedem von selbst auf. Andrerseits aber fehlt dem

Charakter Falstaff's ohne jenen innern Widerspruch in seiner eigenen Natur, ohne jenes klare Bewußtseyn über sich selbst, ohne die Ironie, mit der er sich selbst und die ganze Welt behandelt, die volle Berechtigung, als ausschließlicher Träger des ganzen Stücks aufzutreten. Es bleibt also jedenfalls ein Mangel an unserm Drama haften, und eben daraus glaube ich den sichern Schluß ziehen zu dürfen, daß die Idee zu demselben nicht Shakspeare's Eigenthum ist, und er das ganze Stück wirklich nur in Folge einer äußern Veranlassung, einer Art von äußerm Zwange, gedichtet habe.

Geben wir indeß einmal die unmögliche Voraussetzung zu, daß Falstaff in den Wahn verfallen konnte, als sey er noch im Stande, ehrbare Weiber zu verführen, so tritt unser Drama jenen Meisterwerken im Gebiete der Komödie, die Shakspeare in der Blüthezeit seiner dichterischen Thätigkeit geschaffen, nicht so unwürdig zur Seite, wie man vielfach gemeint hat, ja man kann sagen, es ist vorzugsweise ein Lustspiel im engern Sinne des Worts, durch und durch komisch, mit einer Lust und Laune gedichtet und mit einem Reichthum komischer Figuren ausgestattet wie wenig andere, dazu ein Intriguen-Lustspiel, in welchem die Verwickelung zwar nur locker und leicht sich anspinnt, aber auch eben so leicht sich löst, und trotz ihrer Einfachheit doch interessirt. Auch die Composition, obwohl äußerlich nur eine Zusammenreihung lose verknüpfter Scenen und Charaktere, zeigt doch nach innen eine so klare Harmonie der zusammengefügten Elemente, wie sie nur den Werken aus der Zeit der vollen Reife von Shakspeare's Genius eigen ist. Diese Behauptung, d. h. die damit behauptete innere ideelle Einheit und Abrundung des Ganzen, dürfte indeß doch noch näher zu begründen und darzulegen seyn.

Zunächst ergiebt sich schon aus der Grund- und Anlage des

Stücks, daß es hier auf eine furchtbare Niederlage des guten Sir John abgesehen ist: in der Rolle eines Liebhabers kann Falstaff nur mit Schanden bestehen. Allein der Triumph der hausbackenen Ehrbarkeit über die Angriffe und Versuchungen eines alten Wüstlings, die in Wahrheit gar keine Versuchung enthalten, ist an sich weder komisch noch poetisch. Schon um des komischen Effects willen mußte daher der Dichter der angegriffenen Tugend nicht nur einen Beigeschmack von Leichtigkeit geben, sondern auch ein gutes Theil von Schalkhaftigkeit, von guter Laune und Neigung zu schelmischen Streichen. Frau Page und Frau Fluth sind daher vorzugsweise die lustigen Weiber von Windsor. Aber auch dieß genügt noch nicht, um auf der gegebenen Basis ein Lustspiel im Shakspeare'schen Style aufzubauen. Dazu ist noch vor Allem erforderlich, daß nicht bloß Falstaff selbst, sondern auch alle Gegner, alle handelnden Personen als Bürger der verkehrten Welt der Komödie erscheinen, alle mehr oder minder an derselben menschlichen Schwachheit und Thorheit leiden, die in Falstaff gleichsam personificirt erscheint. Nur daraus kann jenes Spiel der Laune und Willkühr, der haltlosen Pläne und Absichten, der Einfälle und Zufälle hervorgehen, in welchem kein Einzelner Recht behält, von welchem alle mehr oder minder beherrscht erscheinen und damit einen Theil des Lächerlichen auf sich nehmen müssen; nur dadurch kann das Ziel der dramatischen Darstellung erreicht, die wahrhaft komische Stimmung im Gemüthe des Zuschauers erweckt werden. In allen handelnden Personen, in dem eifersüchtigen Fluth, dem leeren, nur mit lächerlichen Prahlereien angefüllten Schaal und dem fadendünnen, höchst albernen Schmächtig, in dem lustigen, phantastischen Walliser Pfarrer, der nur da ist, um zu zeigen, daß auch die Würde des Geistlichen vor der Macht des Komischen nicht schützt, in dem ihm zur Seite

stehenden eben so eiteln als lächerlichen französischen Doctor, wie endlich in dem guten, treuherzigen, verständigen Page und seiner eben so guten und verständigen Frau, die aber doch sich gegenseitig hintergehen, um ihre Tochter zu einer unnatürlichen Heirath zu zwingen, und zuletzt eben so leicht, wie der schwatzhafte Wirth um seine Pferde, betrogen werden, — in allen diesen Gegnern wie in seinen Spießgesellen Bardolph, Nym und Pistol tritt daher dem verliebten Ritter zwar ein hier und da geringeres Maaß von Schwachheit und Verkehrtheit, aber auch ein weit geringeres Maaß von Geist und Witz gegenüber. Sie alle werden schießlich geprellt und verspottet, und zwar gerade in dem Punkte, worin jeder seiner Meinung nach am stärksten und sichersten ist, der Friedensrichter Schaal in seinem Adels- und Beamtenstolze, Junker Schmächtig in seiner ritterlichen Liebenswürdigkeit, Herr und Frau Page in ihren fein ersonnenen Plänen mit ihrer Tochter, Fluth in seinem eifersüchtigen Ehe- und Hausregiment, der Wirth in seiner eingebildeten Schlauheit, der Pfarrer und der Doctor endlich in ihrer Streitlust und Dünkelhaftigkeit; alle ihre thörichten Pläne werden gleichermaßen zu Schanden; und so trifft alle dasselbe Loos, dem Falstaff verfallen ist.

Diesen an Geist und Witz viel schwächeren Gegnern gegenüber müßte Falstaff im Sinne der poetischen Gerechtigkeit, die im Reich des Komischen waltet, eigentlich den Sieg davontragen. Daß er dennoch unterliegt, daß seine Widersacher, wenn auch nicht durch Erreichung ihrer eigenen Zwecke, doch über ihn triumphiren, liegt nur darin, daß er sich selber ungetreu, nicht bloß einen Fehler, sondern eine unermeßliche Dummheit begeht, indem er als Liebhaber auftritt. Seine Gegner zeigen offenbar mehr Klugheit, indem sie sich innerhalb ihrer eigenthümlichen Sphäre halten, während Falstaff die seinige verläßt,

und sich in das Gebiet der beschränkten, aber ehrbaren Bürgerlichkeit versteigt, in der er weder Geltung gewinnen, noch in seiner Art Fische fangen kann. Die gemeine Lebensklugheit aber ist eine Hauptmacht in der Welt des Komischen. Andrerseits hat er wohl die Macht des Witzes, d. h. die andre Hauptmacht der komischen Welt, auf seiner Seite; aber nicht ganz, sondern nur zum Theil: es fehlt ihm hier der unschuldige, absichtslose Witz, der den Scherz um des Scherzes willen liebt. Dieser steht auf Seiten seiner Gegner, und bildet die Hauptwaffe der Frauen, die er durch seinen abgefeimten, absichtlichen Witz bethören will. —

Aus dieser Constellation der Verhältnisse, aus der Zusammenfügung der handelnden Personen, aus der Bestimmung ihrer Charaktere und ihrer Beziehungen zu einander, woraus von selbst der Gang der Begebenheiten, die Anlage und Entwickelung der sich kreuzenden Intriguen hervorgeht, ergiebt sich nun auch von selbst der leitende Gedanke, der dem Dichter vorschwebte, die ideelle Einheit, welche den Organismus des Dramas beseelt. In allen seinen Lustspielen faßt zwar Shakspeare das Leben nur von seiner komischen Seite auf; in jedem derselben entwickelt sich die Handlung nur durch die Mittel, die der Komödie eigenthümlich sind. Allein in unserm Drama fehlt vorzugsweise jede Beimischung ernsthafter Elemente und Beziehungen, — die ernsthaft gemeinte Liebe zwischen Fenton und Anna Page tritt in den Hintergrund zurück und führt zu keinem ernsten Conflicte, — das Ganze bewegt sich durchgehends auf dem Gebiete des Lächerlichen. Außerdem sind die Hauptfactoren, welche die Action in Gang setzen und erhalten, auf der einen Seite der intrigante, absichtliche Witz Falstaff's, auf der andern der harmlose, heitere Humor der lustigen Weiber von Windsor; zu diesen Hauptfactoren treten die Schelmereien

und Neckereien, welche die übrigen Personen (der Wirth mit dem Dr. Cajus und dem Walliser Pfarrer, Frau Fluth mit ihrem eifersüchtigen Ehemanne, Fenton und Anna Page mit ihren Eltern und Freiern) unter einander treiben, als Nebenagentien hinzu. Auch in diesen Seitenpartien der Action wird das Rechte und Vernünftige, dasjenige, das eigentlich von vorn herein geschehen sollte, durch eine lustige, die Betroffenen mehr neckende als verletzende Intrigue gegen die widerstreitenden Pläne der Unvernunft durchgesetzt. Ja in der hervorragendsten Nebenpartie, in der Intrigue, die sich um Anna Page dreht, werden sogar ebenfalls zwei überlästige Freier, deren Liebe gleichermaßen bloßer Schein ist, von dem Gegenstande ihrer Bewerbung selbst um das Ziel ihrer Wünsche betrogen, so daß hier auch der äußere Stoff mit dem der Haupthandlung nahe verwandt erscheint. Ueberall also wirkt und waltet Witz und Humor, Neckerei und Schelmerei als der eigentliche Hebel der Action, als Motiv der dramatischen Entwickelung. Und insofern kann man sagen, der Dichter stelle hier das Leben von derjenigen Seite dar, von der es zwar in Folge der menschlichen Schwachheit, Thorheit und Verkehrtheit überall lächerlich erscheint, aber zugleich an dem Lächerlichen, an dem Scherze und Witze selbst ein Mittel in Händen hat, um sich gegen die Folgen der Thorheit und Verkehrtheit zu schützen, und zuletzt Alles in das rechte Geleise zurückzubringen.

Unter dieser Hülle eines neckenden Spiels, in welchem Jeder den Andern zum Besten hat und lächerlich zu machen sucht, Jeder aber und vor Allen Falstaff zugleich sich selber lächerlich macht und damit das Rechte und Vernünftige fördert, verbirgt sich aber m. E. zugleich eine im engern Sinne satirische Tendenz. Ich glaube nämlich, daß Shakspeare nebenbei die Ritterschaft und die Form der Ritterlichkeit seines Zeitalters von ihrer

schwachen Seite zeigen und dem Spotte der Verständigen Preis geben wollte. Schon seit dem 15ten Jahrhundert begann das Ritterthum bekanntlich zu verfallen und auszuarten. Man denke nur an die luxuriösen Spielereien, das bloße Schein- und Maskenwesen, die leere Pracht und Ostentation, wozu es am Hofe der burgundischen Könige und namentlich Karl's IV bereits herabgesunken war. Der religiös-sittliche Ernst, der Geist und Sinn, von dem es ausging, war entwichen; es war schon damals fast zum bloßen Schaugepränge, zu einem hohlen, phantastischen Formelwesen geworden. Seitdem ging es in den verschiedenen Ländern durch verschiedene Formen der Entartung seiner allmäligen Auflösung entgegen. Während die spanische Grandezza im 16ten Jahrhundert in jene Albernheiten ausschlug, welche Cervantes in seinem Don Quixote geißelt, wendete sich der mehr auf das Praktische gerichtete und doch zugleich poetische Sinn der Engländer mehr auf äußern Luxus, Wettkämpfe und Spiele aller Art und mancherlei durch phantastische Abenteuer gewürzte Ausschweifungen. Davon zeugen einzelne, von der Geschichte aufbewahrte Züge aus der Lebensart des jungen englischen Adels; ja es genügt, nur an die Art der Festlichkeiten zu erinnern, welche die Großen des Reichs veranstalteten, wenn die Königin deren Landsitze mit ihrem Besuche beehrte. In Falstaff's Charakter sehen wir das wohlgetroffene, nur etwas carikirte Portrait dieses haltlosen, in Ausschweifung und Genußsucht sich verlierenden Ritterthums; er ist der satirische Extract, in welchem die Fehler und Schwächen desselben sich concentrirt haben, die noch vorhandenen besseren Bestandtheile aber herausgegohren sind. Schon in Heinrich IV erscheint er als der directe Gegensatz zu der edlen, in ihrem innersten Kerne zwar kräftigen und gediegenen, doch aber schon von der allgemeinen Krankheit angesteckten Ritterlichkeit des Prinzen. Zu den ersten

jugendlichen Heldenthaten des nachmaligen Eroberers von Frankreich bildet Falstaff dort die andere Seite dieses Heldenthums, das sich zugleich in einem grobsinnlichen, aber lustigen und abenteuerlichen Leben gefiel. Hier, in „den lustigen Weibern von Windsor", tritt die satirische Tendenz, die dort vor der historischen Objectivität der Darstellung in den Hintergrund zurückweicht, in deutlich erkennbaren Zügen hervor. Das ganze Stück trägt bei weitem mehr das Gepräge des Shakspeare'schen Zeitalters; wäre nicht ein paar Mal vom tollen Prinzen von Wales und seinem Poins die Rede, so würden wir nur die Physiognomie zu erblicken meinen, die England unter seiner jungfräulichen Königin hatte, für die das Stück ohnehin zunächst geschrieben war. Eben so unverkennbar ferner ist ein gewisses Gewicht auf den Gegensatz zwischen dem Adels- und Bürgerstande gelegt. Falstaff pocht auf seine Ritterschaft; er meint den Bürgern eine Ehre anzuthun, wenn er ihre Weiber verführt, und erklärt sich zum Theil daraus den leichten Eingang, den er bei ihnen findet. Der Friedensrichter Schaal und sein Vetter Schmächtig können es in ihrer lächerlichen Eitelkeit nicht genug betonen, daß sie auch ein Stück Ritterschaft sind, und erscheinen insofern als Seitenstücke zu Falstaff. Auch der Zug, daß die edlen Herren, die den königlichen Hof erwarten wollen, den Wirth um seine Pferde prellen, so wie die lächerliche Duellscene zwischen dem Pfarrer und dem Doctor, ist nicht ganz zu übersehen. Der Bürgerstand rächt sich schlimm an Falstaff's Ritterschaft, und diese Ritterschaft erscheint nirgend kläglicher und unritterlicher, als eben hier, wo sie als schmutzige Wäsche in den Sumpf geworfen, als altes Weib durchgeprügelt und als phantastisches Waldgespenst gepeinigt und gezwickt wird. In der That lassen sich, wie mir scheint, in diesen drei Zügen eben

so viele metaphorisch-satirische Geißelhiebe auf das damalige Ritterthum erkennen.

So aufgefaßt, treten m. E. die lustigen Weiber von Windsor in die nächste Beziehung zu Troilus und Cressida. In diesem Lustspiele ist auch von anderen Kritikern die satirische Tendenz anerkannt worden; nur hat man sich, wie mir scheint, bei dieser Entdeckung zu voreilig beruhigt, und der tieferen Bedeutung des Ganzen nicht weiter nachgeforscht. Es ist nicht bloß eine ergötzliche Satire auf das antike Ritterthum und Heldenwesen, etwa als Seitenstück zur Falstaffiade gedichtet, um die edlen Herren des 16ten Jahrhunderts mit dem schlechten Troste zu beruhigen, daß es um die Ritterlichkeit der alten Zeiten auch nicht viel besser gestanden habe. Das wohlfeile Vergnügen, das Große und Edle bloß zu verspotten, es in den Schmutz hinabzuziehen, und mit Fingern auf die Flecken, die es davon trägt, zu zeigen, erlaubt sich Shakspeare nie. Hier hätte die Satire, wenn sie eben bloß Satire wäre, nicht einmal die Entschuldigung für sich, daß sie die schlimmen Sitten und den gesunkenen Geist der Zeit durch Vorhalten seines verzerrten Spiegelbildes bessern wolle.

Shakspeare benutzte vielmehr das satirische Element nur zur Darstellung einer höheren, man kann sagen, weltgeschichtlichen Anschauung. Wie mehrere seiner Lustspiele nicht bloß eine allgemeine, sondern insofern eine historische Bedeutung haben, als sie das Leben seiner Zeit von Seiten seiner wichtigsten sittlichen und politischen Grundlagen innerhalb der komischen Weltanschauung darstellen, so erscheint hier die historische Bedeutung zum eigentlichen Kerne der Dichtung erhoben, und durchzieht sie wie ein heller Glanzstreifen, der die von ihr berührte Partie der Geschichte mit eigenhümlichem Lichte beleuchtet. Ich glaube nämlich, daß Shakspeare hier auf den tiefen, durchgreifenden

Gegensatz der Geistes- und Lebensbildung des hochgepriesenen griechischen Alterthums gegenüber dem neuen Lebensprincipe der christlichen Aera hinweisen und die Schäden und Mängel des Griechenthums, besonders von der sittlichen Seite, gegenüber der mehr und mehr um sich greifenden Verehrung desselben aufdecken wollte. Dieß konnte nicht wohl anders geschehen, als durch eine nähere, vom komisch-poetischen Standpunkte ausgehende Beleuchtung der wesentlichen Basis, auf welcher die antike und namentlich die griechische Lebens- und Geistesbildung ruht. Und das ist anerkanntermaßen die Homerische Poesie oder, was dasselbe ist, der trojanische Krieg in seiner mythisch-poetischen Fassung. Allein diese unsterbliche Dichtung enthält trotz aller Idealität, vom streng sittlichen Gesichtspunkte aus betrachtet, offenbar ein entschieden unsittliches Element, oder wenn man will, die Form, in welche die Idee gekleidet ist, trägt für die höhere moderne Auffassung der sittlichen Verhältnisse einen häßlichen Flecken an sich. Das Ganze dreht sich der äußern Geschichte nach doch nur um die Wiedergewinnung eines ehebrecherischen, mit ihrem Buhlen davongelaufenen Weibes, dessen Sinnesart und Handlungsweise eine ideale Schönheit oder die Mitwirkung der Götter (Aphroditens) auf keine Weise entschuldigen kann; im Gegentheil durch eine solche Mitwirkung tritt die Unsittlichkeit, an der selbst die Götter Theil nehmen, nur in noch stärkerem Maaße hervor. Helena's Entführung verdiente nicht den großen Rachekrieg der griechischen Fürsten; denn die Ehre des griechischen Volks war nicht sowohl durch Paris, als vielmehr durch Helena selbst gekränkt. Gegen einen Krieg, der eine solche Veranlassung und ein solches Ziel hat, lehnt sich daher das sittliche Bewußtseyn der neueren Zeit auf; und noch mehr muß es sich verletzt fühlen, wenn späterhin dieselbe Helena mit ihrem beleidigten Gatten wieder vereinigt und in alle Rechte und Ehren,

wie wenn gar nichts geschehen wäre, als Herrscherin von Lacedämon wieder eingesetzt wird. Freilich hatten die Griechen einen anderen Begriff von der Ehe und der Bestimmung des weiblichen Geschlechts; das wissen wir alle und wird auch wohl Shakspeare gewußt haben; aber eben daß sie solche Begriffe hatten, ist das Unsittliche an der Sache. Darin zeigt sich die Schattenseite des griechischen Alterthums: eine jugendlich blühende, aber auch jugendlich sinnliche, von der Idee der Schönheit getragene, nach der Seite der Form idealisirte Lebensanschauung, welcher das Schöne, zum absoluten Privilegium erhoben, höher galt als das Gute und Wahre, und über welche nur einzelne philosophische Geister sich erhoben, ohne doch einen andern festen Standpunkt gewinnen und den Geist des Volks zu sich hinaufziehen zu können. —

Von dieser Seite nun, welche, weil sie die sittliche, auch die historisch wichtigste ist, faßt hier Shakspeare das griechische Alterthum. Er macht die wesentliche Grundlage desselben, den trojanischen Krieg, zum Gegenstand seiner Dichtung; läßt aber — von seinem Gesichtspunkte aus mit Recht — die ideale Bedeutung desselben, nach der Helena das Urbild der griechischen Schönheit vertritt und ihr Besitz daher das Sehnen und Streben aller griechischen Herzen ist, fallen, und stellt ihn mehr in seinem thatsächlichen Verlaufe, aber freilich mit einigen Modificationen dar. Den Homerischen Helden wird ihre poetische Idealität abgestreift; ihre sittlichen Schwächen dagegen, die Homer zwar andeutet, aber im griechischen Sinne meist als Tugenden bezeichnet, treten im schärfsten Lichte hervor. Der Vorzug der körperlichen Heldenkraft, der bei Homer stets die erste Rolle spielt, erscheint daher hier nur wie das rohe, plumpe Recht des Stärkeren, wie er denn, losgelöst von der Sittlichkeit und der Herrschaft des Geistes, in der That nichts Besseres ist. Agamemnon

pocht auf den leeren Titel seiner obersten Feldherrngewalt, die er (im Grunde auch bei Homer) nicht hat, da jeder der bedeutenderen griechischen Fürsten macht, was er will. Seine Würde ist bloßer Schein, und muß sich zu allerlei Kniffen und Pfiffen erniedrigen, um zum Ziele zu kommen. Menelaos ist der unkluge, gutmüthige Tropf, der seine Hahnreischaft als Kriegspanier aufstecken und durch die ganze Welt wehen läßt. Nestor, „die alte Chronik", weiß nur seine verschimmelte Weisheit und seine alten Geschichten, die Niemand mehr hören will, immer von neuem auszukramen. Ulysses erscheint ganz wie bei Homer als der feine, erfinderische Schlaukopf, der die Andern unmerklich nach seinem Willen zu lenken weiß, nur daß hier seine klug ersonnenen Anschläge meist ohne Erfolg bleiben. Eben so ist Ajax, wie bei Homer, der gewaltige Recke, an körperlicher Heldenstärke der erste neben Achill, nur wird seine trotzige Plumpheit, Geistlosigkeit und Aufgeblasenheit bei weitem stärker hervorgekehrt. Am schlimmsten kommen Diomedes, Achill und Patroklus weg. Jener scheint sich wenig um den Krieg zu kümmern, und hat nur das Amt, hübsche Dirnen von wohlfeiler Tugend ihren früheren Liebhabern abspenstig zu machen. Achill hat sich wegen seines verrätherischen Liebesverhältnisses mit einer trojanischen Königstochter, die Shakspeare an die Stelle der Briseis setzt, vom Kampfe zurückgezogen, und treibt mit Patroklus und Thersites Possen in seinem Zelte, wird aber doppelt wortbrüchig, indem er zuletzt, nach dem Tode des Patroklus, wider sein Versprechen doch an der Schlacht Theil nimmt. Seine Heldengröße ist bloßer Schein: nur durch einen hinterlistigen Ueberfall gelingt es ihm mit Hülfe seiner Myrmidonen den waffenlosen ausruhenden Hektor zu tödten. Patroklus endlich ist eben nur „Achill's Troddel", und weiter nichts. Der Vorzug edler Ritterlichkeit fällt ganz auf die Seite der trojanischen

Helden, obwohl auch sie vor den griechischen nur wenig voraus haben und auch in Troja die Unsittlichkeit zu Hause ist. Jenes hat seinen Grund wohl weniger in dem Vorurtheil des Mittelalters, das für das unterliegende Troja Partei nahm, weil Aeneas als Stammvater Roms betrachtet wurde, noch im englischen Patriotismus, der an die vermeintliche Abstammung der Briten und Römer aus trojanischem Blut gern glaubte. Das Motiv war wohl mehr ein künstlerisches: Shakspeare bedurfte eines Gegensatzes gegen das griechische Heldenleben, um dieses desto deutlicher in seiner sittlichen Blöße herauszustellen. Denn sein Hauptzweck war offenbar darauf gerichtet, jenes unsittliche Element, das in der Homerischen Poesie liegt, in der Form und mit den Mitteln der Komödie zur lebendigen Anschauung zu bringen. Daher die starken Ausdrücke, mit denen der feige und schmähsüchtige, aber witzige Thersites die Veranlassung des Krieges und den Feldzug selbst charakterisirt, und welche durch öftere Wiederholung Gewicht erhalten. Daher das schnöde Einverständniß zwischen Achill und der feindlichen Königstochter, womit Shakspeare unbewußt in die griechische Heldensage gewissermaßen hineingedichtet hat, indem ein nachhomerischer (cyklischer) Epiker den Achill in Liebe zur Helena entbrennen läßt, und daraus ein Motiv für die weiteren Schicksale des Krieges herleitet. Daher endlich die näher entwickelte Liebesgeschichte des treuen, ehrlichen Troilus und der falschen, wollüstigen Cressida, welche, obwohl nicht der eigentliche Mittelpunkt, dem Stücke seinen Namen gegeben hat, weil sie, modificirt, die Geschichte des Menelaus und seiner ungetreuen Gattin wiederholt. Der Kuppler Pandarus spielt dabei dieselbe Rolle, die Aphrodite bei Paris und Helena übernommen; er schließt — in unverkennbarer Ironie — das Ganze mit der platten Moral, daß das Kupplerhandwerk niemals gut thue und schlechten Lohn eintrage. —

Die parodisch-satirische Tendenz, die sonach in der dargestellten Handlung wie in der Fassung und Haltung der Charaktere klar genug hervortritt, spiegelt sich ebenso klar in Form und Färbung der Diction ab. Schon Tyrwhit bemerkte, daß in Troilus und Cressida der hochschwülstigen Phrasen mehr sich finden als in sechs andern Shakspeare'schen Stücken zusammengenommen, und Gervinus fügt mit Recht hinzu, die Schmähsucht des Thersites sey so reich ausgestattet mit der Beredsamkeit des Schimpfs und Unglimpfs, die eisenfresserische Ungeduld des Ajax vor dem Zweikampf dagegen so voll von typhonischem Schwulste, daß dieß allein die Absicht verrathen würde, den ganzen Handel durch carikirte Darstellung herabzuziehen, zumal da auch die Ausforderung Hektor's, durch Aeneas im Styl des Amadis vorgetragen, so bombastisch sey, daß der angeredete Agamemnon selber zweifle, ob dieß Ernst oder Verhöhnung seyn solle. In der That geht durch die Sprache des ganzen Stücks, überall mehr oder minder bemerkbar, ein Zug der Ironie hindurch, der für den Kenner der dramatischen Diction Shakspeare's ein unzweideutiges Anzeichen ist, daß er hier kein gewöhnliches Lustspiel noch etwa eine s. g. „Historie" oder gar eine (mißlungene) Tragödie vor sich habe. —

Hat die Satire so guten Grund in dem Gegenstande selbst, so hat sie auch volle poetische Berechtigung. Ihre Bedeutung steigt mit der Größe und Wichtigkeit des Stoffes; und wie bewundert die antike Literatur, Kunst und Poesie in Shakspeare's Zeitalter war, wie die Liebe und Nachahmung derselben alle Klassen des Volkes und alle Gebiete des Lebens zu durchdringen begann, ist bekannt und habe ich im ersten Theil durch einige historische Züge dargethan. Der tiefblickende Shakspeare verkannte unstreitig nicht die große wohlthuende Wirkung, welche die nähere Befreundung mit der hohen Cultur des Alterthums

auf die Ausbildung des Geistes, auf die Entwickelung der Wissenschaft, der Poesie und bildenden Kunst damals schon gehabt hatte und später noch mehr haben konnte und würde. Aber er sah mit prophetischem Auge auch die Gefahren, die von daher drohten, den tiefen Riß im religiösen und sittlichen Leben, der unvermeidlich erfolgen mußte, sobald nicht bloß der kleine Theil der Gelehrten und vornehm Gebildeten, sondern auch das Volk jener nachahmenden Bewunderung sich überließ. Aus diesem Sehergeiste heraus, der das Dunkel kommender Jahrhunderte wie die Nebel einer fernen Vergangenheit klar durchschaute, schrieb Shakspeare seine bedeutungsschwere Satire auf das Homerische Heroenthum. Er wollte nicht das Hohe niedrig, das Große klein machen, noch weniger die poetische Würde Homer's oder der Heldendichtung überhaupt anfechten. Wohl aber wollte er warnen vor jeder Ueberschätzung, welcher der Mensch so gern sich überläßt, und welche, wo sie das Sittliche betrifft und falsch taxirt, so gefährlich ist; er wollte zugleich die allgemeine Wahrheit zur lebendigen Anschauung bringen, daß das menschlich Große, Hohe, Hervorragende, auch wenn es verklärt ist vom Nimbus einer plastischen Idealität und einer mythisch verschönernden Vergangenheit, aus der Vogelperspective der wahren sittlichen Idealität betrachtet, oft sehr klein und niedrig erscheint, und daß nichtsdestoweniger dieß der wahre Standpunkt der Schätzung und Würdigung der menschlichen Dinge ist. Diesen Gedanken, die von diesem Standpunkt aus genommene Anschauung oder vielmehr Herabschauung auf das menschlich Hohe und Große, das am meisten Geltende und Verherrlichte, unter dem Bilde des griechischen Heroenthums dem damaligen englischen Publicum vorzuführen, war die Intention Shakspeare's, die er in das Gewand der Komödie hüllte, weil sie nur in dieser Form dramatisch ausführbar war. —

Mit dieser Intention verband sich indeß nach meiner Ueberzeugung noch eine andre, speciellere, ihn selbst und seine Kunst betreffende Absicht, die zwar nur im Hintergrunde lauert, doch aber hier und da hervorschimmert. Wie wir gesehen haben, hatte sich Ben Jonson, als Mensch Shakspeare's Freund, als Dichter dagegen sein Widersacher, zum Ziel seiner kritischen und dichterischen Thätigkeit gesetzt, die antike Form und Fassung der dramatischen Kunst nach Anleitung der mißverstandenen Regeln des Aristoteles in's Leben zurückzuführen, und danach das national-englische Drama umzubilden. Shakspeare, obwohl vielfach angegriffen, hat sich doch niemals öffentlich und unmittelbar auf den Streit eingelassen. Er verschmähte es, wohl vornehmlich darum, weil auf dem theoretischen Gebiete durch ein vages, um allgemeine Begriffe und Principien sich drehendes Raisonnement sich nichts entscheiden ließ. Wohl aber war den Pfeilen der Gegner die Spitze abgebrochen, sobald auf schlagende Weise dargethan war, wie Geist und Charakter, Sitten und Lebensformen des Alterthums wesentlich verschieden seyen von dem Sinne und der Anschauungsweise der neueren Zeit. Dann mußte es ja als ein widersinniges Beginnen erscheinen, die fremden antiken Kunstformen und Gesetze auf die neuere Poesie übertragen zu wollen. Und wie konnte der Dichter Shakspeare jenen Beweis bündiger, treffender und überzeugender führen, als wenn er ihn, in einer Dichtung verkörpert, vor Aller Augen hinstellte? — Nur erwarte man nicht, eine solche Nebenabsicht, wenn sie der Dichter hegte, auch recht fingerdick herausgestrichen zu finden. Dadurch würde das Kunstwerk als solches vernichtet worden seyn, und Shakspeare hatte eine zu hohe Meinung von der Würde der Kunst, um sie je in seinen Privatnutzen verwenden zu wollen. Nur Ein einzelner Zug weist als leiser, dem Eingeweihten jedoch verständlicher Fingerzeig auf

jene Nebenabsicht hin. Ich meine die Stelle Act II, Sc. 2, wo Hektor dem Paris und Troilus vorwirft, daß sie die Streitfrage, ob Helena auszuliefern sey oder nicht, nur oberflächlich erörtert hätten:

— — nicht ungleich der Jugend,
Die Aristoteles unfähig hielt
Zum Studium der Moralphilosophie.

Dieses anscheinend so unpassende, durch einen himmelschreienden Anachronismus herbeigezogene Citat, das eben dadurch einen entschieden komischen Effect macht, enthält, wie mir scheint, unverkennbar einen satirischen Geißelhieb auf Shakspeare's pedantische Gegner, welche sich überall auf ihren Aristoteles beriefen, und schon Alles gewonnen zu haben meinten, wenn sie ein Wort von ihm aufgefischt hatten und zu Markte bringen konnten.

Ist meine Vermuthung richtig, so wird auch die äußere Geschichte des seltsamen Dramas dadurch einiges Licht gewinnen. Gedruckt erschien es in zwei Quartausgaben von 1609, beide vom demselben Buchhändler verlegt, die eine mit einer an die Leser gerichteten Epistel des Herausgebers, in der ausdrücklich bemerkt wird, daß es nie zuvor gespielt worden, die andere mit dem gebräuchlichen Zusatze auf dem Titel, „as it was acted by the Kings Majesties Servants at the Globe“. In der Stationers-Hall findet sich dagegen schon unter dem 7ten Februar 1603 ein Troilus und Cressida, zwar ohne Shakspeare's Namen, aber als gespielt von des Lord Chamberlain's Truppe, eingetragen. Der letztere Umstand und eine Anspielung in Dekker's Satiromastix, der im J. 1602 erschien, macht es wahrscheinlich, daß dieses Stück unser Troilus und Cressida gewesen. Danach müßte es schon Anfangs 1602 auf die Bühne gekommen seyn. Das war aber gerade die Zeit, als B. Jonson mit

seinem Poetaster und seinen Angriffen gegen das Volkstheater zu Gunsten des antiken Dramas auftrat. Während also Dekker an seinem Satiromastix arbeitete, mochte Shakspeare etwas früher oder schneller durch Troilus und Cressida B. Jonson geantwortet haben, wahrscheinlich indeß nur in einem ersten raschen Entwurfe des Ganzen. So mag das Stück einige Mal im kleinen Wintertheater von Black-Friars oder vielleicht nur bei Hofe aufgeführt, auch von einem Buchhändler zum Druck vorbereitet, später aber, als B. Jonson, wie wir sahen, geschlagen und das Interesse an dem Streite verraucht war, von der Bühne zurückgezogen worden und darum auch der Druck unterblieben seyn. Allein um 1608 wurde B. Jonson und seine Partei, wie wir wissen, mächtiger und mächtiger. Da also arbeitete Shakspeare das ältere Stück wahrscheinlich gänzlich um, und in dieser Gestalt gelangte es in die Hände des Verlegers der beiden Quartausgaben, und ward von ihm so rasch gedruckt — ein Zeichen der großen Popularität Shakspeare's, — daß die erste Auflage veröffentlicht oder ein Theil der fertigen Exemplare verkauft werden konnte, noch ehe es auf der Bühne erschienen war. In der Gestalt also, in der wir es gegenwärtig besitzen, würde ich es in's J. 1608—9 setzen.

Die „Lustigen Weiber von Winsor" dürften dagegen bereits 1600 oder 1601 geschrieben seyn. Denn das Stück findet sich unter dem 18ten Januar 1602 in den Verlagsankündigungen der Buchhändlerinnung (der s. g. Stationers) eingetragen, und daß es nicht viel früher entstanden, dafür läßt sich außer der Sprache und dem Charakter des Ganzen auch der äußere Umstand geltend machen, daß es unter den zwölf Stücken, die Meres namhaft macht, nicht mit aufgeführt ist. Die Gründe, warum es Chalmers in's J. 1596 vor Heinrich IV verweist, sind von Drake hinlänglich widerlegt. Ch. Knight (Pictorial

Edit. of Sh. vol. III) hat es sogar bis in's Jahr 1592 zurücksetzen wollen, indem er in dem deutschen Herzog, dessen Leute den Wirth um seine Pferde prellen, eine Anspielung auf die Reise des Prinzen Friedrich von Würtemberg nach England, die 1592 fiel, zu finden glaubte. Allein die Hypothese ist schon darum unzulässig, weil das Stück nothwendig nach Heinrich IV entstanden seyn muß, wie Halliwell (a. a. S. XVIII f.) zur Genüge dargethan hat.*) Nimmt man aber dieß an, so muß man auch annehmen, daß es nicht — wie Knight jetzt (in den Stud. of Sh.) meint — schon um 1596, sondern erst nach 1598 erschienen sey: denn sonst würde es Meres sicherlich erwähnt haben.

Woher endlich Shakspeare den Stoff zu den beiden Komödien entlehnt habe, scheint mir hier ziemlich gleichgültig. In beiden ist die Erfindung zu sehr Nebensache, hier Falstaff's Charakter, dort die Anschauung vom Wesen des classischen Alterthums zu sehr Hauptsache. Zu den lustigen Weibern von Windsor hat Halliwell (a. a. O. S. 75 ff.) alle die verschiedenen Novellen und Erzählungen gesammelt, die dem Dichter einzelne Züge oder Situationen geliefert haben könnten. Allein weder eine einzelne derselben noch ihre Gesammtheit kann als Quelle des Stoffs betrachtet werden. Daß Shakspeare den Stoff aus der „Tragedie von einer Ehebrecherin", einem Drama des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, wenn auch unter vielfacher Modification entlehnt habe — wie neuerdings H. Kurz

---

*) Neuerdings hat sie H. Kurz (Zu Shakspeare's Leben und Schaffen 2c., München 1868 S. 59 ff. 101 ff.) wieder aufgenommen, und sucht, vornehmlich auf Grund jener Anspielung, nachzuweisen, daß nicht nur die Lustigen Weiber und die beiden Theile Heinrich's IV, sondern auch Heinrich V bereits 1595 entstanden seyn müssen. Sein Beweis ist indeß nur ein Gewebe von Hypothesen, die er zwar wie ausgemachte Thatsachen behandelt aus denen sich weiter schließen und folgern lasse, die aber m. E. nicht einmal plausibel sind.

(in der Einleitung zu seiner Uebersetzung der Lustigen Weiber) bewiesen zu haben glaubt, — ist trotz aller Möglichkeit doch sehr unwahrscheinlich, da keine Spur sich auffinden läßt, daß die dramatischen Werke des deutschen Herzogs damaliger Zeit in England bekannt gewesen seyen. So lange keine näher liegende Quelle nachgewiesen ist, muß der Stoff für Shakspeare's eigene Erfindung gelten. — Zu Troilus und Cressida bieten sich verschiedene Werke dar, aus denen Shakspeare geschöpft haben könnte: vielleicht aus einem älteren Stücke von Th. Dekker und H. Chettle, das Henslowe in seinem Tagebuche unter dem 7ten und 16ten April 1599 erwähnt; vielleicht aus der „dialogartigen Ballade", die nach den Buchhändler-Registern 1581 gedruckt werden sollte; wahrscheinlich aus Chaucer's fünf Büchern von „Troylus and Creseyda", von denen die letzte Ausgabe 1602 erschien, unter Benutzung von Chapman's Uebersetzung des Homer, die seit 1598 in einzelnen Abtheilungen veröffentlicht ward. (Collier's Shakspeare VI, 5. Vgl. Gervinus, IV, 5 f.).

8. Maaß für Maaß. Cymbeline.

„Maaß für Maaß" ist zwar, wie „der Kaufmann von Venedig", von Heminge und Condell in die erste Abtheilung ihrer Ausgabe der Werke Shakspeare's unter die „Comedies" gestellt worden. Allein der zu Grunde liegende Stoff ist so ernster Natur und vom Dichter mit solchem Ernst behandelt, die Darstellung streift überall so nahe an das Gebiet des Tragischen, die komischen Partien treten so entschieden zurück, daß das Drama nicht wohl als Komödie, wenigstens nicht in demselben Sinne wie die bisher betrachteten Stücke, bezeichnet werden kann. Es gleicht mehr jenen Stücken, welche Shakspeare's jüngere Zeitgenossen, insbesondre Beaumont und Fletcher, unter dem Namen „Tragikomödien" auf der Bühne einbürgerten und die

heutzutage unter dem (unpassenden) Namen „Schauspiel“ auf den Theaterzetteln dem Publicum präsentirt werden. Shakspeare scheint jenen Namen nicht gekannt oder nicht adoptirt zu haben, vielleicht in dem richtigen Gefühle, daß sich vom ästthetisch-künstlerischen Standpunkte starke Bedenken gegen die Berechtigung eines solchen Mittelgliedes zwischen Komödie und Tragödie — das einer Zwittergeburt sehr ähnlich sieht — erheben lassen. Allein der Unterschied, auf den jener Name hinweist, tritt, wenn auch nicht im Kern und Wesen der Dichtung, doch im Eindruck und in der Behandlung des Stoffs so entschieden hervor, daß man ihn anerkennen muß, wenn man auch nicht gewillt ist, eine besondre Gattung von Dramen auf ihn zu basiren. Aehnlich verhält es sich, wie wir sehen werden, mit Cymbeline, darum habe ich beide Stücke zusammengestellt und sie hier als Anhang zu den Komödien und Uebergangspunkt zu den historischen Dramen eingeschoben. —

„Maaß für Maaß“ ist wahrscheinlich wenigstens um sieben Jahre später entstanden als der „Kaufmann von Venedig“; auch erscheint es in Ton und Farbe sehr abweichend.*) Gleichwohl

*) Tieck vermuthete theils der Sprache und des Styls wegen, theils weil er darin eine Anspielung auf den von B. Jonson geleiteten, in der Taverne St. Dunstan sich versammelnden Club von Künstlern, Gelehrten rc. gefunden zu haben meinte, daß es um 1612 geschrieben sey. Auch schien das tiefe, düstere Colorit des Stücks auf jene schwere, ernste Stimmung, die sich in Shakspeare's späteren Werken kundgiebt und hier bereits anklingt, hinzuweisen und für die späte Entstehung zu sprechen. Ich stimmte daher in der ersten Ausgabe der Ansicht Tieck's bei. Jetzt ist indeß durch die von P. Cunningham veröffentlichten Accounts of the Revels at Court (p. 204) erwiesen, daß „Maaß für Maaß“ bereits am St. Stephans-Abend (26. Decbr.) 1604 bei Hofe gegeben worden; es muß also spätestens im Lauf dieses Jahres entstanden seyn, wahrscheinlich aber auch nicht früher. Gleichwohl glaube ich aus den angeführten Gründen, daß es später von Shakspeare überarbeitet worden und dabei erhebliche Veränderungen erfahren hat. Vielleicht gab der seit dem Regierungsantritt Jacob's mehr

zeigt es seinem ideellen Gehalte nach doch die nächste Verwandtschaft mit dem „Kaufmann"; die Basis wenigstens, auf der sich das Ganze aufbaut, ist dieselbe, wenn auch der Bau selbst einen andern Charakter trägt. — Ein Herzog von Wien faßt den Entschluß, den Purpurmantel einmal mit der Mönchskutte zu vertauschen, unter dem Vorwande einer weiten dringenden Reise sein Scepter einem Andern zu überlassen, um incognito den Zustand seines Reiches und insbesondere die Art und Wirkung der Regierung seines Stellvertreters zu beobachten. Das Vorhaben kann wie ein willkührlicher Einfall erscheinen; allein näher betrachtet ist es im Charakter und der Situation des Herzogs wohl begründet. Er ist ein Mann von warmer Menschenliebe und edler Sittlichkeit. Eben darum übte er bisher seine Gewalt mit Nachsicht und Milde; er fürchtet, zu milde, weil er bemerkt, daß Laster und Verbrechen im Volk sich bedenklich zu mehren anfangen. Theils um zu erforschen, ob seine Furcht gegründet sey, theils um seinen Fehler wieder gut zu machen, ohne doch inconsequent zu erscheinen und dem Vorwurf sich auszusetzen, daß er strafe, was er selbst mit verschuldet habe, theils endlich um den Mann, den er zu seinem Stellvertreter erkoren und der ihm Anlaß zu Zweifeln an seinem sittlichen Charakter gegeben, zu prüfen, vielleicht auch aus Sehnsucht nach einer kurzen Unterbrechung des ewigen Einerleis der Geschäfte, wobei er zugleich seine Umgebung wie sein Volk und Land mehr in der Nähe zu schauen Gelegenheit fände, überläßt er die höchste

---

und mehr um sich greifende finstere rigoristische Geist der Puritaner mit ihrer Verfolgungssucht und ihrem pharisäischen Tugendstolze dem Dichter Veranlassung zur Behandlung des Stoffs wie zur späteren Ueberarbeitung des Stücks, in der er dann die Farben um so stärker auftragen und seinen Angriff um so schärfer erneuern mochte, jemehr das Unwesen seit 1604 gewachsen war. Im Druck erschien „Maaß für Maaß" erst in der Folio-Ausgabe von 1623. —

Gewalt dem ernsten, eifrigen, tugendstrengen Angelo, und giebt ihm in untergeordneter Stellung den milden alten Escalus zur Seite. Wie erwartet, übt Angelo sein Amt mit großer Kraft und anscheinender Gewissenhaftigkeit. Er bringt sofort ein altes, eingeschlafenes Gesetz, das alle Geschlechtssünden mit dem Tode bedroht, wieder zur Anwendung, und läßt einen jungen, zwar höchst leichtsinnigen, doch keineswegs verderbten Edelmann, Claudio, einkerkern, um an ihm die Todesstrafe, die er nach jenem Gesetze verwirkt hat, zu vollziehen. Um die versuchte Befreiung und endliche Errettung dieses jungen Mannes durch seine Schwester unter Mitwirkung des Herzogs dreht sich die nicht sehr verwickelte Intrigue. Eben jener Angelo, der von einer rigoristischen Sittenreinheit Profession macht, auf seine Tugend pocht und auf Zucht und Strenge dringt, Sünde und Schwachheit unerbittlich verfolgt, der auch wohl den guten Willen hat, das zu seyn, was er scheint, gerade er fällt von der Höhe, auf der er zu stehen wähnt, herab, auf weit schlimmere Weise in dasselbe Vergehen, das er, sogar wider sein gegebenes Wort, mit der ganzen Härte des Gesetzes bestrafen will. Einmal von der menschlichen Schwachheit überwunden, wird er zum nichtswürdigen Heuchler und Betrüger. Denn dieser Tugendstolz, dem es vor Allem auf die Reputation und das Ansehn bei den Menschen ankommt, dieser sittliche Hochmuth, der überall sich selbst genug zu seyn meint, diese selbstgefällige Sicherheit erliegt gerade am leichtesten der Versuchung und sinkt um so tiefer, je mehr sie bestrebt ist, den äußern Schein zu retten. — Daß der Heuchler durch die entgegenwirkende Intrigue des Herzogs unter Begünstigung des Zufalls zuletzt entlarvt, jedoch um der treuen, von ihm verlassenen Mariana willen begnadigt, Claudio gerettet und seine wahrhaft tugendsame Schwester für ihren Edelsinn belohnt wird, auch der leichtsinnige Schwätzer

Lucio mit einer gründlichen Beschämung und der kupplerische Narr Pompejus mit einem derben Verweis davon kommen, — diese Wendung der Action rückt das Stück dem Wesen der Komödie ebenso nahe, als es durch Ton und Farbe der Darstellung sich von ihm entfernt.

Schon nach den gegebenen Andeutungen wird man leicht finden, wo hier der innere Mittelpunkt des künstlerischen Organismus liegt. Strenge Tugend und reine Sittlichkeit — wer weiß das nicht — sind ja freilich die Basis und der letzte Zweck des menschlichen Daseyns. Aber sie sind es nur mit und in der Liebe, in der innern innigen Gemeinschaft, die alle Menschen umfaßt und mit der so vielfach mißverstandenen Humanität in Eins zusammenfällt. Die äußere, sittenstrenge Tugend, der es überall nur auf die Beobachtung des Gesetzes, auf den letzten Erfolg und Effect ankommt, die sich von der Liebe scheidet, die Sittlichkeit mit dem äußern Rechtthun verwechselt und dieß Rechtthun sich zum Verdienst anrechnet, diese pharisäische Tugend ist in Wahrheit keine, ist nichts als eine schillernde Seifenblase, die beim ersten Windhauch der Versuchung platzt. Nicht die Tugendhaftigkeit in diesem Sinne, nicht das äußere gesetzliche Thun und Lassen, sondern die Reinheit des Herzens, die lautere sittliche Gesinnung, welche die Sünde verabscheut, aber den Sünder bemitleidet und zu retten sucht, kurz die Liebe, welche die Seele alles sittlichen Thuns ist und mit der Strenge die Milde und Nachsicht eint, ist die wahre Grundlage des menschlichen Lebens, weil nur durch sie und in ihr erst die menschliche Tugend möglich und Tugend ist; — dasselbe, was dem Rechte gegenüber der „Kaufmann von Venedig" behauptet. Ist es so, hat der Mensch nur durch die Liebe allein die Kraft der Tugend und das Vollbringen, steht er nur fest in der Furcht, jeden Augenblick fallen zu können, so soll er auch dem reuigen gefal-

lenen Bruder Gnade für Recht, Verzeihung für Strafe angedeihen lassen, wie es Shakspeare in den schönen Worten (Isabella's) ausdrückt:

> Ach! alle Welt war Gottes Zorn verfallen,
> Und er, dem Fug und Macht zur Rache war,
> Fand aus Vermittlung. Wie erging es Euch,
> Wollt' Er, das allerhöchste Recht, Euch richten
> So wie Ihr seyd? — O das erwäget, Herr,
> Und Gnade wird entschweben Euern Lippen
> Wie Kindes Unschuld —

und abermals in der beredten, von einem großartigen Pathos gehobenen Klage (derselben Isabella):

> Könnten die Großen donnern
> Wie Jupiter, sie machten taub den Gott:
> Denn jeder winz'ge, kleinste Richter brauchte
> Zum Donnern Jovis Aether; — nichts als Donnern;
> O gnadenreicher Himmel!
> Du mit dem zackigen Felsenkeile spaltest
> Den unzerkeilbar knot'gen Eichenstamm,
> Nicht zarte Myrten: doch der Mensch, der stolze Mensch,
> In kleine, kurze Majestät gekleidet,
> Vergessend, was am mind'sten zu bezweifeln,
> Sein gläsern Element, — wie zorn'ge Affen,
> Spielt solchen Wahnsinn gaukelnd vor dem Himmel,
> Daß Engel weinen, die gelaunt wie wir,
> Sich alle sterblich lachen würden. —

Nach solcher Selbsterläuterung der tiefsinnigen Dichtung wäre es Vermessenheit, noch ein Wort hinzufügen zu wollen. Nur darzuthun habe ich noch, wie der Sinn des Ganzen auch im Einzelnen, in den Charakteren, Situationen und Verhältnissen sich abspiegelt. Hinsichtlich der Hauptmomente der Action, die um Angelo's Benehmen (dessen ganze Nichtswürdigkeit aufzudecken war, was nur durch den Betrug, der ihm unter Mitwirkung des Herzogs von Isabella und Mariana gespielt wird, geschehen konnte), um Claudio's Gefahr und Rettung, und um

die Thätigkeit des Herzogs und Isabella's, der Repräsentanten der wahren Tugend, sich dreht, habe ich dieß schon oben angedeutet. Die Hauptcharaktere sind der Herzog, Angelo und Isabella. Die ersten beiden sind so klar und scharf gezeichnet, die Grundzüge ihres Wesens, die Motive ihres Handelns treten so deutlich hervor, daß sie keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Und ebenso klar ist, daß sie die beiden Pole des Gegensatzes, um dessen Versöhnung es sich handelt, repräsentiren: der Herzog die Milde, die Nachsicht, die verzeihende Gnade, Angelo die Strenge des Gesetzes, den Rigorismus des Tugendstolzes und der Selbstgerechtigkeit. Schwerer ist das Verständniß von Isabella's Charakter; obwohl ihr Porträt mit großer Sorgfalt in Farbe und Zeichnung ausgeführt erscheint, ist es doch sehr verschieden aufgefaßt und beurtheilt worden (so namentlich von Mrs. Jameson und R. Grand White, in dessen Shakspeare's Scholar p. 133 f.). Nach meiner Ansicht steht sie insofern dem Herzog zur Seite, als dieser gleichsam den negativen, sie den positiven Gegensatz zu Angelo darstellt. Auch in ihr bildet die Strenge und Entschiedenheit eines tugendhaften Willens und Wandels den Mittelpunkt ihres Wesens; auch sie erkennt die Nothwendigkeit einer festen, kräftigen Aufrechthaltung des Gesetzes an, auch gegen das Laster, das „sie am meisten verabscheut und für das sie nicht Verzeihung erbitten würde, wenn sie nicht müßte" (Act II, Sc. 2). Daher findet sie die Regeln des Klosters, in das sie als Novize eingetreten, zu lax und verlangt eine strictere Befolgung derselben, eine größere Beschränkung und Zurückhaltung der Nonnen (Act I, Sc. 5). Aber diese Strenge beruht bei ihr nicht auf dem Streben, für tugendhaft zu gelten, sondern tugendhaft zu seyn; sie quillt bei ihr aus ihrem innersten Wesen, aus der fleckenlosen Lauterkeit ihrer Gesinnung, aus der Liebe zum Guten, aus dem Haß gegen das

Böse. Daher anfänglich ihre anscheinende Kälte, ihre Schüchternheit, ihre respectvolle Furcht vor dem allgemein anerkannten Tugendhelden, Angelo: sie wagt es nicht, ihm gegenüber die Beredsamkeit der schwesterlichen Liebe zu entfalten; sie läßt sich durch seine strenge abweisende Antwort zurückschrecken. Daher aber auch ihr Zorn, ihre Verachtung, ihre Drohung, als sie erkennt, daß seine Tugend ohne innern Halt, nicht sein Wesen, sondern nur seine Maske ist. Daher die Härte, die Empörung, mit der sie ihres Bruders Bitte, auf den schmachvollen Antrag Angelo's einzugehen, beantwortet und ihm die entwürdigende Niedrigkeit und Gemeinheit derselben vorhält. Denn sie ist vor Allem streng gegen sich selbst, keusch sozusagen von Natur, und während Angelo nur sich einbildet stark genug zu seyn, um jeder Versuchung zu widerstehen, besitzt sie diese Stärke wirklich, weil sie nicht bloß den Willen hat, tugendhaft zu seyn, nicht bloß vor der sündhaften That zurückschreckt, sondern schon der bloße Gedanke, die Sünde an sich kommen zu lassen, ihre Seele empört. Mag diese Strenge, diese Reinheit, diese Unnahbarkeit, immerhin mit auf einer angeborenen Kälte des Bluts beruhen; genug sie ist da, sie bildet den innern Kern ihres geistigen Wesens, und giebt dem Charakter Isabella's eine eigenthümliche Größe und Hoheit. Darum vermag sie nicht, die Mittel weiblicher Beredsamkeit anzuwenden und im Ausbruch innigen Gefühls, durch Schaustellung ihrer schwesterlichen Liebe, unter Seufzern und Thränen, um Mitleid und Gnade zu flehen. Dafür aber besitzt sie einen hellen, durchdringenden Verstand, einen feingebildeten Geist, der (wie die oben angeführten Stellen zeigen) klar erkennt, daß in jedem einzelnen Falle die Sünde und der Sünder wohl zu unterscheiden sind, daß im menschlichen Gericht mit der Strenge des Gesetzes die Milde, mit der Gerechtigkeit die Gnade sich einigen muß, weil es im Guten wie im Bösen

nicht bloß auf die That, sondern vor Allem auf den Charakter und die Gesinnung des Thäters ankommt. Das führt sie dem Vertreter des Gesetzes mit aller Schärfe des Gedankens und aller Wärme des Gefühls zu Gemüthe; in diesem Sinne ist sie bestrebt, ihren Bruder zu retten, und ihn nicht bloß zu retten, sondern ihn zugleich zu bessern und zu heben. Isabella ist daher nicht liebenswürdig im gewöhnlichen weiblichen Sinne des Worts, aber sie ist verehrungswürdig, werth, eine Fürstin zu seyn. Darum bietet ihr nicht nur der Herzog seine Hand, sondern eben diese Größe und Hoheit ihres Wesens neben ihrer großen, gleich ungewöhnlichen Schönheit ist es, die Angelo's stolzes, bisher unbesiegtes, der weiblichen Anmuth und Liebenswürdigkeit unzugängliches Herz gefangen nimmt und seine gleißnerische Tugend zu Falle bringt. — In wie innige Beziehung sonach Isabella's Charakter zum Sinn und Geiste des Ganzen gesetzt erscheint, leuchtet von selbst ein.

Der alte, milde, besonnene Escalus ist vom Herzog dem strengen, energischen, eifrigen Angelo als Gegengewicht beigegeben, damit das Rad nicht zu rasch den abschüssigen Pfad hinunterrolle. Er ist da, um zu zeigen, daß ein Charakter wie Angelo nicht durch Remonstrationen und Mahnungen sich leiten und bekehren läßt, daß solche Geister vielmehr nur durch das Leben, durch tief einschneidende Erfahrungen an sich selbst, gebessert werden können. Diese Besserung hofft der Herzog von Angelo; darum und mehr noch aus Rücksicht auf Mariana begnadigt er ihn. Letztere ist zwar bloße Nebenperson, zunächst eingeführt, um Angelo's Charakter in helleres Licht zu setzen und die Verwickelung der Action kunstgerecht zu lösen, zugleich aber beleuchtet sie Isabella's Charakter, der sie gegenüber gestellt ist als das hingebende, nur ihrer Liebe lebende, nur von dem Streben nach Rettung des Geliebten beseelte Weib, und

bezeichnet daher zugleich den andern Pol des großen Gegensatzes, die blinde, rückhaltlose Liebe in ihrer einseitigen Fassung gegenüber den Forderungen der Sittlichkeit. — Eben so erscheinen Claudio und Julia nur im Hintergrunde; sie sind das wohlgetroffene Bild menschlicher Schwachheit, die aus zu viel Freiheit sündigt, durch Noth und Elend zu Reue und Buße geführt und damit der Milde und Verzeihung würdig wird. So stehen sie Angelo's falscher wie Isabella's ächter Tugend contrastirend gegenüber auf dem Boden des gemeinen Lebens, den von Zeit zu Zeit die großen edlen Geister vom Unkraut zu reinigen und der neuen Saat Luft und Licht zu schaffen haben. In Lucio, Schaum, Pompejus, Frau Ueberlei und Bernardino erscheinen endlich die menschlichen Laster, Gebrechen und Verbrechen in ihren mannichfaltigen Abstufungen. Lucio, ohne eigentlich schlechten Charakters, ohne böse mit Absicht zu seyn, wie seine Theilnahme für Isabella und Claudio beweist, ist aus Leichtsinn zum lästerlichen Wüstling geworden; Junker Schaum ist eben nur Schaum, nicht schwer genug für schwere Vergehen, aber auch viel zu leicht für die Tugend; die Kupplerin liebt die Sünde aus Gewohnheit und weil sie sich davon nährt. Der Mörder Bernardino repräsentirt die rohe, sinnliche Natur des Menschen, die unmenschlich wird, weil die Menschheit ihre erziehende und bildende Hand von ihr abgezogen hat, die Sünde des Einzelnen, die in ihm selbst, zugleich aber in der Sündhaftigkeit des ganzen Geschlechts ihre Wurzel hat. Pompejus endlich hilft dem Laster aus Narrheit; er weiß nicht recht und es kümmert ihn auch nicht viel, was er will und thut, weil er das ganze Leben nur wie eine Schenkstube ansieht, in der man lustig seyn kann nach Belieben, aber nur für Geld; seine Unsittlichkeit besteht weniger im Wollen und Thun, als in dem Mangel an richtiger Erkenntniß, in der verkehrten Lebensan-

sicht, in seiner Ehrfurcht vor dem Gelde; er hat die Ueberzeugung, daß der Mensch ohne Fehler und Laster nun einmal nicht sey, und so läßt er sich sorglos gehen; seine Narrheit allein ist daher im Grunde sein Vergehen, und eben darum ist er noch am erträglichsten. Obwohl er die Rolle des Clown im Stück spielt, so sieht man doch leicht, daß er hier nicht den Beruf hat, mit seiner Rolle bedeutsam hervorzutreten. Die gewöhnliche Narrheit wog zu leicht, um das ganze Gewicht der hier entfalteten Anschauung des Lebens zu tragen; und ein tiefsinniger, tragischer Narr, wie etwa Lear's Freund, paßte nicht zur Grundanlage des Stücks. Shakspeare braucht daher den Clown hier nur als Nebenperson, um noch von einer besondern Seite her Licht auf den Sinn des Ganzen zu werfen; er hat nicht mehr Recht und Bedeutung als die übrigen Figuren, mit denen er in einer Kategorie steht. Fragen wir aber, worin dieß Recht bestehe, wozu uns dieß vollständige Register von Sündern und Verbrechern vorgeführt werde, so scheint mir die Antwort aus den bisherigen Erörterungen sich von selbst zu ergeben: wir sollen einen Blick thun in das wahre Wesen der menschlichen Tugend und Sittlichkeit, eben darum aber auch nothwendig in die Tiefe der menschlichen Unsittlichkeit und Lasterhaftigkeit; das ist der Wille der Dichtung. Außerdem aber sollen diese Sünder mit ihren mannichfaltigen Verbrechen zeigen, wie jeder andere Missethäter weit eher Gnade und Vergebung verdiene als der tugendharte, hochmüthige, heuchlerische Angelo. Man höre nur die bedeutsamen Worte des Herzogs über Bernardino:

Ein Mönch erzählte mir von diesem Mann.
— Hör' an! Man sagt, du sey'st verstockten Herzens,
Du fürchtest Nichts jenseits des Irdischen;
Und dem entspricht dein Thun. Du bist verurtheilt;
Doch deine Schuld auf Erden sey verziehen:
So strebe nun, daß solche Huld dich leite

Auf beſſ're Zukunft. Pater unterweiſt ihn,
Ich laſſ' ihn euch. —

und man wird nicht zweifeln können, daß der Dichter jene Figuren aus der triftigen Urſache eingeführt hat, um in ihrer ſchlimmen Laſterhaftigkeit die weit ſchlimmere Tugend Angelo's ſich abſpiegeln zu laſſen.

Daß „Maaß für Maaß“ trotz ſeines Reichthums an tiefſinnigen Gedanken, trotz ſeiner lebendigen, ſcharf gezeichneten und wohl getroffenen, ebenſo bedeutenden als originellen Charaktere, trotz ſeiner vollendet Shakſpeare'ſchen Sprache und Compoſition, doch ſo geringen Beifalls ſich erfreut, liegt m. E. weniger in dem allerdings abſtoßenden, unſer zarteres, vielleicht nur weichlicheres Gefühl verletzenden Inhalte der Handlung, als in dem eigenthümlichen Colorit des Stücks. Ich meine, es iſt ein Fehler, daß es den Phariſäismus wie die mannichfaltigen Laſter, die es ihm gegenüberſtellt, mit zu grellen Farben und in zu harten Conturen in faſt abſchreckender Geſtalt zeigt, daß es im Streite gegen den Feind, den es bekämpft, verletzend, ſcharf und bitter wird; daß es unſern Abſcheu zu erwecken, unſre ganze Seele gegen ihn einzunehmen ſucht, und ſo uns ſelbſt gleichſam zu Hülfe gegen ihn, zum wirklichen Handeln im gemeinen Leben aufruft, ſtatt uns über letzteres in die ideale Sphäre der Kunſt zu erheben. Vielleicht war dieß Shakſpeare's Abſicht; vielleicht ſchrieb er das Stück oder überarbeitete es ſpäter in der bewußten Tendenz, wider das puritaniſche Unweſen den Geiſt geſunder, wahrer Sittlichkeit in der Nation aufzurufen. Allein mochte er dazu auch die dringendſte Veranlaſſung haben, — vom Standpunkte der Kunſt betrachtet, war dieſe Tendenz ein Fehler. Jene Schärfe, jene Bitterkeit, jene Empörung unſres Gefühls und der moraliſche Ernſt, der, zu ſehr in den Vordergrund gedrängt, in proſaiſches Moraliſiren

ausartet, sind eben so viel Verstöße gegen das Wesen der Poesie und schwächen diejenige Wirkung, welche die Kunst allein haben soll. —

Zuletzt nur noch ein Paar Worte über den Titel des Stücks. Er hat nicht, wie es scheinen könnte, den Sinn, daß Gleiches mit Gleichem vergolten, und wie im alten jus talionis Glied um Glied, Leben um Leben gezahlt werden solle; — das ist nur ironisch seine Bedeutung. Sein wahrer Sinn geht aus dem dargelegten Grundgedanken des Ganzen hervor. Er will besagen, daß es nur für das Verbrechen, für die Verletzung des Rechts im engern Sinne ein zu Recht beständiges menschliches Gericht giebt, hinsichtlich des sittlichen Verhaltens dagegen kein Mensch über den andern richten sollte; denn keiner ist ohne Sünde, jeder der Sünde fähig, die er verurtheilt. Wie er also Vergebung wünscht und hofft, so soll er Vergebung gewähren; das, worauf er selbst Anspruch macht, soll er auch Andern angedeihen lassen, mit dem Maaße, mit dem er selbst gemessen zu werden wünscht, soll er auch Andere messen. Das ist das „Maaß für Maaß", das „Gleiches mit Gleichem" der wahren Gerechtigkeit. —

Uebrigens zeigt sich in „Maaß für Maaß" deutlicher als irgendwo, wie Shakspeare überlieferte Stoffe geistig zu vertiefen und dramatisch zu beleben wußte. Daß derselbe Stoff schon 1578 von Whetstone in seinem Promos and Cassandra für die Bühne bearbeitet worden war, habe ich in dem ersten historischen Theile schon erwähnt. Whetstone hatte aus einer Novelle des Giraldi Cinthio (Hecatommithi ovvero cento novelle etc. Monteregale 1565, vollständiger Venet. 1566) geschöpft, von der er später in seinem Heptamerone (1582) auch eine englische Uebersetzung mittheilte. Drama wie Novelle war also Shakspeare unstreitig bekannt. Jeder Umstand, worin er von beiden

abwich, ist eine eben so dramatische, als bedeutsame Verbesserung, wie der denkende Leser leicht erkennen wird, wenn ich nur einige Hauptpunkte erwähne; näher vergleichen mag er selbst (die Novelle bei Echtermeyer und Simrock a. a. O. I, 95 ff., das Drama in den Six old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. Lond. 1779. I, 1). Bei Cinthio wird Claudio (Vico) wirklich hingerichtet, was jedoch schon Whetstone, obwohl in einem andern Sinne als Shakspeare, abgeändert hat. Bei jenem wie bei diesem bleibt der Fürst (bei Whetstone der König von Ungarn, in der Novelle Kaiser Maximilian) im Grunde stets hinter den Coulissen; Shakspeare hat ihn zur Hauptperson des Stücks erhoben, wodurch es eine ganz andere Gestalt und erst seine volle Bedeutung gewinnt. Bei Cinthio und Whetstone giebt sich Isabella (Epitia — Cassandra) dem Gelüste Angelo's wirklich hin, während bei Shakspeare Mariana an deren Stelle tritt. Dieß ist eine sehr wesentliche Verbesserung. Denn dadurch wird nicht nur Angelo's Schuld factisch gemildert, und die Verzeihung, die ihm der Herzog gewährt und die sonst ungerecht erscheinen würde, motivirt, sondern auch die jedes feinere Gefühl so gröblich verletzende Vermählung Isabella's und Angelo's, womit Cinthio und Whetstone schließen, vermieden. Mehrere Nebenpersonen endlich sind von Shakspeare's eigner Erfindung, die Hauptsache aber bleibt, daß der tiefsinnige Grundgedanke des Ganzen völlig sein Eigenthum ist.

Noch mehr als Maaß für Maaß, gleicht Cymbeline, zwar nicht in Geist und Charakter, doch in der Anlage, im Verlauf und Ausgang der Action jenen „Tragikomödien" oder s. g. Schauspielen. Heminge und Condell haben das Stück zwar in die Abtheilung der „Tragedies" gestellt. Aber offenbar ist es noch weniger ein Trauerspiel im Sinne der fünf großen Tragödien, zwischen die sie es eingeschoben, als Maaß für Maaß

ein Lustspiel. (Wie willkührlich die Herausgeber die Shakspeare'schen Stücke classificirten oder wie schwankend damals der Sprachgebrauch in Anwendung der Namen Tragedy und Comedy war, beweist der Umstand, daß auch Troilus und Cressida auf seinem Titelblatt in der Folioausgabe als „Tragedie“ bezeichnet ist.) Trotz des Ernstes, der auf dem Ganzen ruht, trotz der überall an's Tragische streifenden Handlung, trotz der völligen — bei Shakspeare auffallenden — Ausschließung aller komischen Elemente, ist Cymbeline, nicht sowohl wegen des glücklichen Ausgangs der Action, als vielmehr darum kein Trauerspiel zu nennen, weil ihm die tragische Anlage, — denn eine Wette, wie sie Posthumus eingeht, ist kein Object für eine tragische Behandlung, — wie das tragische Pathos und die tragische Katastrophe fehlen, kurz weil das ganze Drama nicht im tragischen Styl gearbeitet ist. Will man daher keine Mittelgattung zwischen Tragödie und Komödie zulassen, so bliebe nichts übrig als es, ungeachtet seines ernsten, ja düstern Colorits, ungeachtet des gänzlichen Mangels an komischen Charakteren und Auftritten, unter die Komödien zu rechnen. Aber es repräsentirt in gewissem Sinne eine neue, besondre Gattung: es ist (wie Gervinus mit Recht hervorhebt) ein episches Drama oder dramatisches Epos, — nur eben im Shakspeare'schen Style, d. h. keine Mißbildung durch Vorwiegen des epischen Factors aus Mangel an dramatischer Kraft und charaktervoller Lebendigkeit, wie R. Greene's Dramen, sondern eine harmonische Verschmelzung des epischen und dramatischen Styls.

Auf dieser Eigenthümlichkeit beruhen die Vorzüge wie die Mängel des Stücks. Daher zunächst sein entschieden romantisches Gepräge, das in der wechselnden Scenerie, in der Verknüpfung so ganz verschiedener, fremdartiger, weit von einander abliegender Elemente, in der an's Phantastische, Wunderbare

grenzenden Seltsamkeit der Ereignisse und ihrer Verwickelung wie Entwickelung, in der plötzlich dazwischen tretenden Göttererscheinung, kurz im Geist und Charakter des Ganzen unverkennbar sich kundgiebt: — denn nur auf dem Boden der romantischen Dichtung war jene Verschmelzung möglich. Daher die ungewöhnlich große Fülle der handelnden Personen, die alle einen ziemlich gleichen Antheil an der Action haben, so daß Posthumus und Imogen nur wenig vor den übrigen hervorragen. Daher die ebenso ungewöhnliche Fülle von Thaten und Begebenheiten, in der historische Elemente und Beziehungen mit rein poetischen, novellenartigen Ereignissen und Verwickelungen in bunter Mischung sich begegnen. Daher das schillernde Zwielicht, das malerische Helldunkel, das auf dem Ganzen ruht, der scharfe Gegensatz zwischen einer halb sagenhaften Vergangenheit, welche im Allgemeinen zu Grunde gelegt ist, und der hellen Gegenwart, in welcher der nach Italien verlegte Theil der Handlung spielt. Während nach diesen Seiten hin das epische Gepräge sich vorzugsweise geltend macht, sind die Hebel, welche die Action in Gang setzen und fortleiten, die Hauptmotive der Handlung, entschieden dramatischer Natur. Denn es sind durchweg bestimmte Absichten, Pläne, Intriguen der handelnden Personen gegen einander, aus denen die Action entspringt, und die zunächst überall Unheil stiften, die Familien zerstören, das eheliche Band zerreißen, den Staat in Verwirrung stürzen, aber zuletzt, indem sie sich gegenseitig kreuzen und paralysiren, zu dem führen, was seyn soll und muß, weil es das Rechte und Gute ist. So wird gleich im Anfang Posthumus wegen seiner heimlichen Ehe mit Imogen durch die Intriguen der lasterhaften Königin, die ihrem eignen Sohne durch eine Vermählung mit der Tochter des Königs den Thron sichern will, zur Verbannung verurtheilt. Die Tochter hat sich aufgelehnt gegen die väterliche Gewalt, und der

Vater wüthet in zorniger Heftigkeit gegen sein Kind und seinen Eidam. Jachimo gewinnt sodann durch List und Betrug die sonderbare Wette, und Posthumus, von Verzweiflung und Rachsucht überwältigt, will seine treulose Gattin ermorden lassen. Aber eine sozusagen ehrliche Intrigue des ebenso ehrlichen als verschlagenen Pisanio, des Dieners, dem er den Mord aufgetragen und der das Motiv des Auftrags verräth, läßt seinen Plan nicht zur Ausführung kommen, und treibt Imogen zur Flucht vom Hofe. In Knabenkleidern will sie nach Italien, um ihren Gatten aufzusuchen; aber Schwäche und Kränklichkeit führen sie in die Höhle des Bellarius, wo sie durch den Trank, den die Königin, von ihrem Arzt getäuscht, für Gift gehalten und ihn als stärkende Arzenei Pisanio'n gegeben, um ihn und Imogen aus dem Wege zu räumen, in eine todähnliche Ohnmacht fällt. Pisanio's Intrigue und die eigne verbrecherische Absicht führen auch Cloten (den Sohn der Königin aus erster Ehe), der sich in Posthumus' Kleider gesteckt hat, zur Höhle des Bellarius, welcher vor langen Jahren durch Lüge und Verleumdung vom Hofe verbannt, aus Rache die Söhne des Königs in zarter Kindheit geraubt und hier erzogen hat. Einer der letzteren tödtet den großsprecherischen, blutdürstigen Cloten, und wirft sein Haupt in den Strom. Beide, die vermeintlich todte Imogen und Cloten, werden zusammen im Felsgeklüfte bestattet. Hier erwacht Imogen, und durch die falschen Kleider getäuscht, hält sie Cloten's Rumpf für den Leib ihres Gatten. In tiefer Trauer über den Geliebten, dem ihre Seele in reinster Liebe und Treue ergeben bleibt, findet sie Lucius, der römische Feldherr, der in den Krieg gegen Cymbeline zieht, und nimmt sie als Pagen in seinen Dienst. Posthumus, von Pisanio hintergangen, in der Meinung, Imogen sey durch jenen gemordet, hat sich an das römische Heer angeschlossen, um in

der Schlacht auf britischem Boden seinen Tod zu suchen. Aber angekommen, von Vaterlandsliebe gedrungen, ändert er seinen Plan, und kämpft als gemeiner Bauer in den britischen Reihen. Durch ihn, Bellarius und dessen vermeintliche Söhne wird die fast schon verlorene Schlacht von den Briten gewonnen. Posthumus aber, um den ersehnten Tod zu finden, ändert wieder seine Kleidung, und läßt sich als römischen Krieger gefangen nehmen. Zum Tode vorgeführt, wird er durch Jachimo's Bekenntniß seines nichtswürdigen Betrugs bewogen, sich zu erkennen zu geben. Gleichzeitig hat die Königin im halben Wahnsinn einer tödtlichen Krankheit und eines zerrütteten Gemüths ihre Bosheiten gestanden; Bellarius wird genöthigt, sein Geheimniß zu verrathen, als der Mord Cloten's an den Tag kommt; auch Imogen wird erkannt, und Alles endet in Friede und Freude, Verzeihung und Versöhnung. —

Man sieht, das Leben ist hier wie im „Sturme" und in den meisten Tragödien vorzugsweise von der Seite gefaßt, von welcher Wille und That, Plan und Absicht als die es leitende und gestaltende Potenz erscheint. Aber während im „Sturm" das menschliche Wollen und Thun, von der geheimen, ihm entgegentretenden Macht des Guten überwunden, unwillkührlich einen ganz andern, entgegengesetzten Inhalt gewinnt, während in der Tragödie die Macht des Guten im tragischen Pathos, im Leiden und Untergang des Helden ihre rettende, erhebende, läuternde Kraft bewährt, macht sie hier nur sich geltend als der verborgene unsichtbare Hebel, der die Pläne und Absichten der Menschen in ein solches Gleichgewicht gegen einander setzt, daß sie sich wechselseitig aufheben und zerstören, und dadurch das Rechte und Gute sich schließlich herstellt. Dort wirkt die Macht des Guten mehr auf eine positive, hier mehr auf eine negative Art, indem sie vornehmlich nur in der Selbstvernichtung des

Bösen sich offenbart. Dieser Widerspruch, diese Ohnmacht, diese Selbstzerstörung menschlicher Pläne und Absichten, wo sie zum Schicksal nicht nur für den Handelnden selbst sondern auch für Andere sich machen will, die Nichtigkeit eines solchen selbstgemachten Schicksals darzustellen, ist m. E. die Intention der Dichtung, der ideelle Einheitspunkt, um den die vielverschlungene Handlung sich dreht. Ich meine, Shakspeare habe hier den Satz: „der Mensch sey nicht Herr seines Geschicks", der unstreitig eben so wahr ist als sein Gegensatz, zu poetischer Gestaltung bringen, er habe zeigen wollen, daß wir weder das Recht noch die Macht haben, über Leben und Tod, Heil und Unheil für uns und Andre zu verfügen, daß alle Bestrebungen solcher Art sich selber aufheben, zum Gegentheil führen, und nur ächte Liebe und Treue und jene unbefleckbare Lauterkeit der Seele, die immer auch mit untrübbarer Klarheit des Bewußtseyns verbunden ist und daher sich selber getreu, nicht rechts noch links schauend, still und ergeben ihren Weg wandelt, trotz aller sie bedrohenden Gefahren, trotz aller sie umspinnenden Intriguen, sicher zum Ziele gelangt. —

Von dieser Auffassung aus, dünkt mich, ordnet die Darstellung trotz der Menge der handelnden Personen, wie ihrer Thaten und Leiden, sich von selbst zu einem harmonischen, wohlgegliederten Ganzen zusammen. Die Königin und Imogen, Cloten und Posthumus sind offenbar die beiden Pole des Gegensatzes, der die handelnden Personen und ihre Charaktere scheidet; an sie reihen sich Cymbeline und Bellarius, Jachimo und Pisanio an. Die Königin, die mit ihren verbrecherischen Ränken Posthumus und Imogen, den König, Pisanio und alle Guten bedroht, die Zügel der Regierung in den Händen hat, das Schicksal aller nach ihren Absichten lenken will, sieht alle ihre Pläne scheitern, und verfällt zuletzt der zerstörenden Gewalt ihrer eignen

Bosheit. Cloten, obwohl nur von der Königin regiert, wird von seinem Hochmuth, seiner Roheit und Leidenschaftlichkeit in die eignen Schlingen verstrickt, und sein Geschick reflectirt in andrer Gestalt denselben Gedanken, den das Leben seiner Mutter darstellt. Imogen und Posthumus haben durch ihre heimliche, wider Willen des Vaters eingegangene Verbindung ihre Leiden zwar selbst veranlaßt; Posthumus hat sie noch verschärft durch die thörichte Wette, zu der er sich verleiten läßt; an den Folgen dieses einen Fehltritts droht seine edle Natur zu Grunde zu gehen; aber das Schicksal, das er sich bereitet hat, der Tod, den er eigenmächtig sucht, löst sich durch das Gegenspiel des Zufalls und der Intriguen Anderer in Heil und Leben auf. An Imogen dagegen gehen alle Leiden, alle Versuchungen, Ränke und Nachstellungen vorüber, ohne den Spiegel ihrer reinen, ächten Weiblichkeit zu trüben. Sie, eine der schönsten, idealsten Frauengestalten Shakspeare's, — von der Mrs. Jameson mit Recht bemerkt, daß in ihr etwas von dem romantischen Enthusiasmus Julia's, von der Treue, Ausdauer und Beständigkeit Helena's, von der Würde und Reinheit Isabella's, der Zartheit und Lieblichkeit Viola's, der Selbstbeherrschung und Verständigkeit Portia's, daß in ihr diese mannichfaltigen Züge sich gleichmäßig und harmonisch verschmelzen, keiner das Uebergewicht über den andern behaupte, und sie von jedem zwar weniger als ihre genannten Schwestern, aber von keinem zu viel besitze, — Imogen, in ihrer so reichen und doch so harmonischen Natur der Spiegel ächter Weiblichkeit, ist zugleich der Spiegel, in welchem der Grundgedanke der Dichtung sich am klarsten reflectirt. Sie hat keine Pläne und Absichten weder in Bezug auf ihr eignes noch auf das Leben Andrer, sie folgt überall nur dem Zuge ihrer reinen klaren Seele, und darum gelangt sie allein zu reiner, von keiner Reue, keinem Schatten der Erinnerung getrübter

Glückseligkeit. Im schroffen Gegensatz zu ihr steht einerseits die Königin, andrerseits Jachimo, der listige intriguante Betrüger, der nur durch das tiefe Elend, das er Andern und sich selbst bereitet hat, gebessert wird. Bellarius dagegen, der ursprünglich nur Rache und Verderben will, hat unbewußt und unwillkührlich die beiden Prinzen vor den Klauen der Königin gerettet, und wider seinen anfänglichen Plan, den er gegenüber seiner eignen besseren Natur nicht festzuhalten vermag, zu herrlichen, der Herrschaft würdigen Jünglingen erzogen; dadurch ist der glückliche Ausgang seines Lebens bedingt. Pisanio hinwiederum, der treue, redliche Diener, will überall das Gute, und doch führt er gerade durch seine eingreifenden Maßregeln nur Leiden und Gefahren über diejenigen herbei, die er zu retten und wieder zu vereinigen sucht. Cymbeline endlich, der Gatte, Vater und König, den die Lebensverwickelungen aller Uebrigen näher oder ferner berühren, auf den alle Radien des weiten Kreises zusammentreffen und in letzter Instanz von ihm ausgehen, um den sich Alles dreht, obwohl er selbst am wenigsten thätig erscheint, bildet den ruhenden Mittelpunkt der Bewegung, und lenkt in seiner pflichtwidrigen Lässigkeit und Passivität Aller Schicksale, muß aber auch Aller Schicksale in ihrem letzten Ausgange auf sich nehmen. Von ihm trägt daher mit Recht das Drama seinen Namen. —

Bei dieser Auffassung des Stücks, nach der sich, wie mich dünkt, alle die verschiedenartigen Elemente harmonisch zusammenfügen, bleibt nur die Frage noch übrig: was zuletzt (Act V, Sc. 4) die Geister- und Göttererscheinung zu bedeuten habe? — Ich kann nicht umhin, diese Scene für einen Mißgriff Shakspeare's zu halten. Man sieht zwar wohl, was der Dichter damit bezweckte: er wollte andeuten, daß die wahre Schicksalsmacht, welche die verwirrten Fäden der menschlichen Pläne

und Absichten, Thaten und Leiden ordnet, und mit unsichtbarer Hand den Knoten schürzt und löst, eben nur die göttliche Vorsehung sey; und insofern bestätigt die Scene unsere Auffassung des Ganzen. Allein indem er diese göttliche Macht unmittelbar zur Darstellung bringt, auf die Bühne herabzieht, stört er nicht nur den Gang der Action, sondern verwischt das dramatische Gepräge derselben, welches unerläßlich fordert, daß, wie auch immer eine höhere Leitung die äußern Ereignisse, Umstände und Verhältnisse füge und disponire, doch die Schicksale der handelnden Personen aus ihrem eignen Charakter, ihrem eignen Streben und Wollen, Thun und Lassen entspringen. Nur vom Standpunkt des epischen Dichters, aus dem epischen Charakter des Ganzen läßt sich die Scene rechtfertigen. Aber dieß epische Gepräge ist im Grunde selbst ein Fehler. Denn infolge desselben fehlt es der Dichtung, trotz ihrer harmonischen Abrundung, trotz der treffenden Zeichnung der Charaktere und insbesondre der idealen Schönheit der Figur Imogen's, doch an der Einheit des Interesses: unser Mitgefühl wird von zu vielen Seiten in Anspruch genommen; keine der Figuren tritt genugsam hervor, um unser Interesse zu tiefer, inniger Theilnahme zu erhöhen; der rasche Wechsel der Scenen und Gestalten, die Mannichfaltigkeit der angelegten Fäden zerstreut unsre Aufmerksamkeit und hindert unsre Sympathie, unser Mitleid, unsre Furcht und Besorgniß, festen Fuß zu fassen. Dazu kommt, daß in Folge dieser epischen Breite der Anlage und Fülle des Stoffs schließlich der verwickelte Knoten, zu dem die mannichfaltigen Fäden sich verschlungen haben, nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit sich lösen läßt. Denn wenn wir auch die Klarheit und Gewandtheit bewundern, mit der in der Schlußscene die Action zu dem ihr entsprechenden Ende geführt wird, so erscheint doch die plötzliche Krankheit, Reue und Zerknirschung der Königin und ihr offnes

Eingeständniß aller ihrer verbrecherischen Pläne und Handlungen, die Sinnesänderung Jachimo's und die Vorladung des für einen gemeinen römischen Soldaten geltenden Posthumus vor den König, so wenig motivirt, daß wir uns des Verdachts nicht erwehren können, als geschehe das Alles nur, um dem langen Stücke zu einem kurzen Schlusse zu verhelfen.

Ich kann daher dem überschwenglichen Lobe, das Gervinus der Dichtung spendet, nur sehr bedingt beipflichten. Ich glaube vielmehr mit Coleridge und Tieck, denen auch Ch. Knight beistimmt, „daß die buntgeflochtene, romantische Geschichte schon in der Jugend den Dichter begeistert habe, um sie für das Theater zu versuchen." Den ersten Jugendversuch, der vielleicht nur vorübergehend die Bühne betreten hatte, mochte Shakspeare lange nachher, gegen Ende seiner Dichterlaufbahn umarbeiten; und in der neuen Gestaltung mochte dann jene Scene der Erscheinung der Geister und ihre Unterredung mit Jupiter — die in Sprache, Form und Inhalt ein so abweichendes, fremdartiges Gepräge trägt, daß die meisten und besten englischen Kritiker sie für unächt, von anderswoher entlehnt halten, — stehen bleiben, vielleicht weil sie auf das Publicum Eindruck gemacht, vielleicht aus einem andern zufälligen Grunde. —

Daß die Umarbeitung, oder findet man jene Hypothese zu gewagt, das ganze Stück in die letzten Jahre der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's fällt, unterliegt keinem Zweifel; nicht nur Sprache und Versbau, sondern auch das dunklere Colorit des Ganzen und der tiefe Ernst, der auf ihm ruht, sprechen dafür. Außerdem ist es durch das schon erwähnte, von Collier entdeckte Manuscript des Dr. Forman wahrscheinlich gemacht, daß es 1610 oder 1611 zuerst aufgeführt worden. Forman giebt in seinem Notizbuche über die Stücke, die er gesehen, zwar nicht das Datum an, wann Cymbeline gegeben worden. Aber

es steht bei ihm zwischen zwei andern, die er am 20. April 1610 und am 15. Mai 1611 sah, fällt also vermuthlich in diese Zwischenzeit (Collier, New Part. p. 22 f.). Malone (bei Reed II, 333 f.) entdeckte einige Umstände, durch die es wahrscheinlich wird, daß Cymbeline und Macbeth ziemlich gleichzeitig entstanden seyn dürften, und setzte es daher in 1605, womit Chalmers und Drake übereinstimmen, nur daß jener beide Stücke unter 1606 stellt. Da es indeß nicht eben wahrscheinlich ist, daß Forman alte, seit Jahren bekannte Stücke sich notirt und so genau beschrieben und charakterisirt haben sollte, und da es demgemäß, wie oben bemerkt, das Meiste für sich hat, daß Macbeth erst 1610 auf die Bühne gekommen, so würde ich auch Cymbeline erst zu Anfang 1611 setzen. Gedruckt wurde es erst 1623.

Die Quellen, die den Stoff zu Cymbeline geliefert, sind nicht mit Sicherheit anzugeben. In den alt-englischen Chroniken von Galfred von Monmouth und Holinshed kommt zwar ein halb sagenhafter König Cymbeline mit zwei Söhnen Guiderus und Arviragus vor. Allein aus ihnen hat Shakspeare nichts als die Namen, die wenigen historischen Beziehungen und die ungefähre Bestimmung der Zeit, in welcher das Stück spielt, entnommen. Das alt-französische „Miracle de Nostre-Dame, comment Ostes, roy d'Espaigne, perdi sa terre" etc. und dessen wahrscheinliche Quelle, der Roman du roi Flore et de la belle Jehanne (bei Monmerqué et Michel: Théatre Français au Moyen-Age p. 417 f. 431 f.) dreht sich zwar um eine der Geschichte der Wette zwischen Posthumus und Jachimo ganz ähnliche Intrigue; ja es finden sich sogar ein Paar Züge darin, die in andern bekannten Versionen derselben nicht vorkommen. Allein daß Shakspeare diese alt-französischen aus dem 14ten Jahrhundert stammenden Poesien gekannt habe, ist doch gar zu un-

wahrscheinlich. Sie beweisen nur, daß der Stoff, so weit er jene Wette betrifft, sehr alt und populär war, und daß Shakspeare vielleicht irgend eine jüngere, bisher noch unentdeckte französische Bearbeitung desselben vorlag. Doch konnte er ihn auch aus einer Novelle Boccaccio's (Decam. II, 9) geschöpft haben und traf vielleicht durch Zufall in jenen beiden Zügen, die Boccaccio nicht hat, mit den alt-französischen Quellen zusammen. Boccaccio's Novelle liegt jedenfalls näher als letztere, obwohl hier die Abweichungen so stark sind, daß sie einer neuen Erfindung ziemlich gleich kommen (Vgl. Simrock a. a. O. I, 179 f. III, 205 f. Grimm, Altd. Wälder I, 27 f.). Für die Verbindung des Novellenstoffs mit der Geschichte Cymbeline's, der Königin, Cloten's und Bellarius' hat sich noch keine Quelle auffinden lassen; dieses ganze Material und somit im Grunde die Erfindung des Stücks ist wahrscheinlich Shakspeare's Eigenthum. Die Schrift: Westward for Smelts, woraus nach Steevens ein Theil der Fabel entlehnt seyn soll, kenne ich nicht. Halliwell giebt im Anhange zu The first Sketch of Sh.'s Merry Wifes of Windsor (Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1842. p. 135 f.) eine kleine Erzählung daraus, meint aber, daß Steevens sich geirrt haben müsse, wenn er behauptete, daß die Schrift bereits 1603 erschienen sey, indem sich von einer früheren Ausgabe vor 1620 durchaus keine Spur finde.

Dritter Abschnitt.

Shakspeare's historische Dramen.

Bei Betrachtung der dreizehn Dramen, die ich unter diesem Namen zusammenfasse, kommt es vor Allem darauf an, den Begriff eines historischen Dramas im Shakspeare'schen Style festzustellen. Der Begriff berührt das Verhältniß von Poesie und Geschichte, und ist von diesem Gesichtspunkt aus verschieden gefaßt und gedeutet worden. Wie man aber auch die Frage, um die es sich handelt, entscheiden möge, das wenigstens, dünkt mich, ist unbestreitbar, daß nur diejenige Dichtung den Namen historisch führen kann und darf, welche nicht etwa willkührlich mit dem geschichtlichen Stoffe schaltet, ihn nicht als bloßen Stoff betrachtet und durch freie Umbildung zu ihren Zwecken verwendet, sondern ein treues, im Wesentlichen unverändertes Abbild der wirklichen Geschichte liefert, wie Shakspeare durchgängig thut. Damit scheint es allerdings, als gebe die Poesie ihre Selbständigkeit und damit ihre höheren Zwecke, ihr Streben nach Wahrheit im Gewande der Schönheit, ihren Beruf, die Seele über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, auf, und erniedrige sich zur bloßen Dienerin der Geschichte, der mit der prosaischen Darstellung des Historikers vom Fach besser gedient sey. Allein sobald das historische Drama nur wahrhaft

historisch ist, geschieht dieß entweder gar nicht, oder doch nur in dem Sinne, in welchem es geschehen soll, in welchem Alles, was ist, dem Gange und Zwecke der Geschichte dient. Der Zweck einer historischen Dichtung kann nämlich nur seyn, die historische Idee, die in einem Kreise von Thatsachen als deren verborgenes Lebensprincip waltet, d. h. die innere Bedeutung der geschichtlichen Begebenheiten und damit das wahre Wesen der Geschichte selber in klarer, künstlerischer Anschauung darzustellen. Die historische Idee ist aber ihrem wahren Inhalte nach nicht nur stets ethisch, sondern eben darum stets auch poetisch: denn sie kann nur Moment der sich entwickelnden Idealität des menschlichen Geistes und Lebens seyn, sie kann nur eine Stufe bezeichnen in dem Processe, in welchem das menschliche Daseyn seinen wahren inneren Gehalt, der zugleich seine ideale Schönheit ist, herausbildet, seinen Zweck verwirklicht, sein immanentes Ziel erreicht: denn dieser Proceß ist eben die Weltgeschichte selbst. Und indem die historische Idee nach diesem ihrem poetischen Inhalte zugleich zum gestaltenden Lebensprincipe des Dramas gemacht wird, erhält nicht nur sie selbst, sondern auch die dramatische Dichtung die künstlerische Form, die Form der Schönheit, welche dem Ganzen erst das Gepräge des Kunstwerks aufdrückt. Mithin bemächtigt sich die Poesie, indem sie die historische Idee ergreift, nur ihres rechtmäßigen Eigenthums; sie achtet, indem sie den historischen Stoff, soweit er die Idee ausdrückt (und nur insoweit ist er wahrhaft historischer Stoff), respectirt, nur ihre eignen Gesetze; sie dient, indem sie der Geschichte sich fügt, nur ihrem eignen Wesen und Zwecke, d. h. sie ist so frei, als sie nur seyn kann, ohne sich selber untreu zu werden. Die historische Idee ist der Punkt, in welchem die unantastbare Selbständigkeit der Geschichte, — mit deren Vernichtung das historische Drama aufhört, historisch zu seyn, — und die eben so unantast-

bare Freiheit der Poesie, — mit deren Vernichtung sie aufhört poetisch zu seyn, — sich begegnen: durch die historische Idee allein ist das historische Drama möglich. Es versteht sich von selbst, daß mit dem Festhalten an ihr auch alle diejenigen Momente, Charaktere, Thaten und Ereignisse, in denen die historische Idee sich geschichtlich verwirklichte, mit gleicher Treue festgehalten werden müssen: es wäre nicht nur unzweckmäßig, sondern widersinnig und die poetische Wirkung vernichtend, uns etwa den Herzog von Alba in der Gestalt eines Marquis Posa vorführen zu wollen. Es versteht sich aber eben darum nicht minder von selbst, daß der Dichter über Alles, was von der historischen Idee unberührt geblieben, wie die zufälligen Nebenumstände der Handlung, die individuellen, beiherspielenden Eigenheiten der Charaktere, die zeitlichen und räumlichen Entfernungen u. dergl., kurz über die ganze Sphäre des historisch Zufälligen und Willkührlichen volle Freiheit behält und es beliebig umändern oder weglassen kann, ohne darum unhistorisch zu werden: denn Dinge, welche historisch so, aber auch anders seyn konnten ohne Gang und Ziel des historischen Verlaufs zu ändern, können auch poetisch so oder anders seyn. Es versteht sich endlich gleichermaßen von selbst, daß weder die Geschichte noch irgend eine Macht der Welt den Dichter nöthigen kann, die historische Wahrheit in irgend einem Punkte zu respectiren; die Geschichte steht nicht höher als die Poesie und hat keine Macht über letztere, außer sofern die Poesie selber ein Glied des großen Ganzen ist, in dessen Leben und Bewegung die Geschichte besteht. Aber wenn der Dichter in einem historischen Stoffe die historische Idee nicht zu finden oder sie nicht in ihrer historischen Verwirklichung poetisch darzustellen vermag so hat er kein Recht, sein Drama ein historisches zu nennen, oder was dasselbe ist, seinen Figuren und Handlungen historische Namen

zu geben: die Geschichte kann ihn vor dem Richterstuhl der Wahrheit, die eben so sehr poetisch als historisch ist, der Unwahrheit anklagen, welche eben so sehr ein Vorwurf für die poetische als für die historische Darstellung ist. —

Ist sonach das historische Drama weder bloße Dramatisirung eines beliebigen historischen Stoffes noch freie Dichtung mit historischen Namen, sondern dramatische Darstellung einer historischen Idee in deren geschichtlicher Verwirklichung, so fällt nach Shakspeare's Begriffe vom Wesen des Dramas Sinn und Zweck des historischen Dramas im Wesentlichen mit der Idee der dramatischen Kunst überhaupt zusammen. Denn „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen", heißt eben nur und kann nichts andres heißen als die Ideen, Motive, Zielpunkte, welche das Jahrhundert bewegten und den Körper der Zeit beseelten, in den leitenden Persönlichkeiten als ihren Repräsentanten zur Anschauung bringen: in andrer Form läßt sich der Körper der Zeit, d. h. das weitschichtige vielgegliederte Ganze der Zeitereignisse, Umstände und Verhältnisse, in dem engen Rahmen einer dramatischen Composition nicht abbilden. Allein jener Zweck kann im historischen Drama nicht auf dieselbe Weise erreicht werden wie in der freien dramatischen Dichtung. Letztere, welche ihren Stoff beliebig wählt oder doch selbständig ihren Zwecken gemäß gestalten darf, kann die Idee so innig mit den Charakteren der handelnden Personen und den Motiven der dramatischen Action verweben, daß die äußere That und ihre Bedeutung unmittelbar, ganz und vollständig, in der Persönlichkeit der Handelnden und diese in jener sich abspiegelt. In der Geschichte dagegen waltet ein Fortschritt der Entwickelung nach allgemeinen Gesetzen, Normen und Zwecken, welcher weit über das Leben und die Wirksamkeit der einzelnen Persönlichkeit hin-

ausgreift. In diesen Gang kann zwar der Einzelne mit freier Selbstbestimmung fördernd oder hemmend eingreifen; nur durch die Thätigkeit der Einzelnen als solcher wird der Fortschritt der Weltgeschichte selbst bewirkt. Aber dennoch ist diese Thätigkeit nur ein einzelnes integrirendes Glied im Organismus des vielgestaltigen Ganzen; letzteres schreitet unaufhaltsam weiter; es kommt zu keinem wirklichen Abschlusse zugleich mit der vollendeten Thätigkeit der Einzelnen; nur mehr oder minder bedeutsame, obwohl immer auch mehr oder minder willkührliche Einschnitte treten bei der Betrachtung der Geschichte in ihr hervor. Darum muß im historischen Drama, sofern es wirklich historisch seyn soll, nothwendig die Bedeutung der handelnden Charaktere für das Ganze der Action und mithin das lyrische subjective Element der dramatischen Dichtung, mehr in den Hintergrund zurücktreten; das epische Element muß, zufolge der höheren Macht und Geltung der allgemeinen (objectiven) Gesetze und Zielpunkte der historischen Entwickelung, nothwendig ein gewisses Uebergewicht gewinnen. Umgekehrt erhält man das s. g. bürgerliche, meist rührende, sentimentale Schau= oder Trauerspiel, wenn die dramatische Dichtung gleichsam vom „Körper der Zeit", vom Organismus des Ganzen der Weltgeschichte sich rosreißt, in einem engen, bestimmt abgegrenzten, für sich dargestellten Kreise sich bewegt, und die Entwickelung der Action wesentlich von der Sinnes= und Handlungsweise der einzelnen Personen abhängig macht, kurz wenn sie die lyrische subjective Seite der dramatischen Dichtung verwalten läßt. —

Was hiernach das historische Drama an vollendeter dramatischer Durchbildung, namentlich in formeller Hinsicht, nothwendig verliert, das gewinnt es auf der andern Seite reichlich wieder dadurch, daß es seiner Natur nach nicht bestimmt in sich abgeschlossen ist, sondern durch jenes Uebergewicht des Epischen

gleichsam über sich selbst hinausgreift, sich leicht mit einem zweiten und dritten Drama verknüpfen und so als besondres Glied in ein lebendiges, organisches Ganzes sich einreihen läßt, welches die Geschichte nach Art des Epos in weiterer Ausdehnung, in großartigeren Maaßen und Verhältnissen darzustellen vermag. Denn die allgemeinen Verhältnisse und Zustände der Völker, aus denen im letzten Grunde die leitenden Ideen der Weltgeschichte, die Hauptmotive der weiteren historischen Entwickelung hervorquellen, überleben ja durchweg die persönliche Wirksamkeit der Einzelnen; an die Absetzung Richard's II z. B. schließt unmittelbar die Regierung Heinrich's IV sich an, ohne daß dadurch sogleich die allgemeine politische Lage Englands in ihren Grundbedingungen sich änderte. Insofern weist jedes ächt historische Drama unmittelbar auf ein folgendes hin: es erscheint seiner Natur nach nur als das einzelne Glied einer Kette, welche von den allgemeinen Bedingungen, Zuständen und Verhältnissen des historischen Lebens in ihrer fortschreitenden Entwickelung gebildet wird. In einem solchen Cyklus, zu welchem die historisch-dramatische Dichtung mit einer gewissen Nothwendigkeit sich ausgestaltet, wird uns das Allgemeine, der Geist und Charakter ganzer Völker und Zeiten, der sonst nur in der Sinnes- und Handlungsweise der Einzelnen sich ausdrücken läßt, näher und unmittelbar vor Augen gerückt; der Staatsverband, die Nationalität, ja die Menschheit selbst tritt klarer und bestimmter in lebendiger Persönlichkeit als frei sich bewegender Organismus mannichfaltiger, selbständiger Glieder hervor; das erhabene Kunstwerk der Weltgeschichte entfaltet sich in schärferen Umrissen vor unsern Blicken. In dem weiteren Kreise der Zeit und des Raumes, der sich uns damit eröffnet, gewinnt dann auch die persönliche Thätigkeit des Einzelnen eine höhere Bedeutung. Indem die That sich uns darstellt, wie sie, in ihren

Wirkungen und Folgen fortbestehend, weit über das Leben ihres Urhebers hinausgreift, erkennen wir erst ihren innersten Kern; wir schaudern vor den langen, schweren, furchtbaren Wirkungen dessen, was, anscheinend vielleicht klein und unbedeutend, ein kurzer Augenblick geboren hat; und nirgend tönt uns mächtiger die Mahnung in die Seele, daß der Mensch nicht stirbt mit seinem zeitlichen Hinscheiden, sondern in seinen Thaten auch ohne sein Wollen und Zuthun fortlebt.

Die Geschichte als solche ist an sich in ihrer äußern Erscheinung weder tragisch noch komisch; sie wird es erst durch die besondre Anschauung, zu welcher der menschliche Geist die einzelnen Momente ihres Verlaufs innerlich verknüpft und zusammenfaßt. Die tragische Zerstörung wie die komische Verflüchtigung des Lebens und Wirkens des Einzelnen haben in ihr keine selbständige Geltung; sie zählen nur mit als vorübergehende Momente des Ganzen, und gelten nur so weit, als sie auf letzteres und dessen Entwickelung Einfluß haben. Das Ganze, obwohl es nach seinen verschiedenen Seiten hin bald tragisch, bald komisch sich zeigt, kann doch selbst weder als Tragödie noch als Komödie gefaßt werden; weil beide Seiten nur innerhalb desselben liegen, so muß es selbst nothwendig über beide hinausragen. Die Weltgeschichte als Ganzes hat überhaupt keine poetische, sondern nur ihre eigne, d. h. eine durchaus historische Physiognomie; sie zeigt ein Angesicht und einen Anblick, in welchem alle Charakterzüge des menschlichen Wesens, die poetischen, künstlerischen, wie die religiösen, sittlichen, wissenschaftlichen 2c. sich einigen. Und sofern der Endzweck der Weltgeschichte über das endliche und zeitliche Daseyn jedes Einzelnen hinübergreift, so erscheint in ihr jene ganze und volle Wahrheit abgebildet, welche den einzelnen Menschen nicht für sich, sondern als organisches Glied der ganzen Menschheit, und

letztere nicht bloß von Seiten ihres jeweiligen, zeitlichen, veränderlichen Daseyns, sondern von Seiten ihrer ewigen, unveränderlichen Wesenheit auffaßt. Hier vereinigt sich mithin der tragische Untergang des Edlen, Großen und Schönen wie die komische Paralyse der menschlichen Schwäche, Kleinheit und Hinfälligkeit in dem Einen Gedanken, daß alles Menschliche untergehen müsse, um zum wahren unvergänglichen Leben zu gelangen. Hier übt daher der tragische Untergang des Einzelnen nicht mehr seine volle Gewalt, weil ja das Ganze in unantastbarer Lebendigkeit bestehen bleibt; hier hat die komische Paralyse der Verkehrtheiten und Thorheiten der Einzelnen nicht mehr ihr volles Gewicht, weil ja das Ganze in dauernder Kraft und Größe sich zeigt.

Diese historische Weltanschauung aber, worin die tragische und komische als besondere Seiten zu organischer Einheit zusammengefaßt sind, wird eben dadurch in einem höhern Sinne poetisch. Denn sie trägt das Poetische beider Seiten in sich; sie stellt die Wahrheit nicht unter der Form einer besondern Anschauungsweise, nicht in ihre beiden Hauptmomente auseinanderfallend, sondern in ihrer ganzen Fülle dar. Das historische Drama zeigt nicht nur, wie der Einzelne, durch das tragische Pathos geläutert, aus Leiden und Untergang zu verklärter Gestalt, zur Gestalt idealer, wenn auch immer nur individuell gefärbter Schönheit sich erhebt; sie zeigt nicht nur, wie aus der komischen Paralyse der menschlichen Thorheiten und Verkehrtheiten das Gute und Wahre und damit wiederum das Schöne, wenn auch in verhüllter Gestalt hervorgeht; sondern sie zeigt zugleich, wie ganze Völker und in ihnen die Menschheit selber durch das tragische Pathos und die komische Paralyse in eine höhere, idealere Gestaltung des ganzen Lebens hineinwachsen, und wie damit die allgemeinen Grundlagen,

Verhältnisse, Institutionen, — die Bedingungen einer menschenwürdigen Existenz — in fortschreitender Entwickelung sich der Form der Schönheit, weil der Sittlichkeit mehr und mehr annähern. Die historische Dichtung in ihrer cyklischen Gestalt vereinigt mithin nicht nur die ernste, erhabene Schönheit der Tragödie mit der leichten spielenden Grazie der Komödie, sondern sie geht zugleich über diese Formen der Schönheit, die immer nur die einzelne Persönlichkeit in verklärter Gestalt zeigen, hinaus, und gewinnt eine Schönheit von größerer und allgemeinerer Bedeutung. Denn die Sitten und Institutionen einer Nation, Staat und Kirche und das Verhältniß der Völker unter einander tragen ebenfalls ein Ideal als treibendes Princip ihrer Bildung in sich, das, zur Gestalt gebracht, die höchste, geistigste Schönheit ist, durch die jede Schönheit des Einzelnen bedingt, in der jede Schönheit des Einzelnen als Moment enthalten ist. Dieses Ideal und seine Gestalt mit ahnender Seele zu errathen und durch den cyklischen Körper des historischen Dramas wie durch seine einzelnen Glieder hindurchschimmern zu lassen, ist das große, gewichtige Amt des Dichters der Geschichte.

Während ferner die Tragödie den menschlichen Geist und seine Freiheit mehr von Seiten der in ihm selbst liegenden Nothwendigkeit, die Komödie mehr von Seiten seiner subjectiven, durch rein persönliche Interessen und Absichten, von Willkühr und Laune geleiteten Selbstbestimmung darstellt, faßt die historische Dichtung wiederum beide Seiten zusammen. Indem sie den unaufhaltsamen Fortschritt des Menschengeschlechts zu seinem Endziele aufdeckt, zeigt sie in unmittelbarer Erscheinung die wahre Freiheit des menschlichen Geistes, die eben nichts anderes als der innere Zug, die treibende Sehnsucht des Geistes nach jenem Ziele und die Einheit der Selbstbestimmung mit diesem Ziele ist. Indem sie andererseits den Untergang der

menschlichen Willkühr und Selbstsucht, die Vereitelung ihrer Absichten und Pläne darstellt, die eben an jenem unaufhaltsamen Gange der Weltgeschichte sich brechen, so offenbart sie damit die innere Nichtigkeit dieser bloß subjectiven Freiheit, die nur da ist, um durch Strafe und Untergang das Wesen der wahren Freiheit zu verherrlichen, durch Kampf und Widerspruch deren Kraft zu stählen, und ihre Verwirklichung zu fördern. — Die Tragödie und Komödie endlich sind beschränkt auf die Gegenwart, die Lebensdauer der handelnden Personen. Jede von beiden kann daher die Activität der menschlichen Willensfreiheit nur von der einen Seite darstellen: die Tragödie zeigt sie als schöpferische, ursächliche Thätigkeit, die alle ihre Wirkungen schon in sich trägt, so daß auch alle Folgen mit Nothwendigkeit auf das Haupt des Thäters zurückfallen; die Komödie dagegen zeigt sie mehr in ihrer Beschränktheit und Bedingtheit, in welcher die Verwirklichung ihres Strebens abhängig erscheint von den äußeren Umständen und Verhältnissen und der Mitwirkung andrer Personen, so daß eben deßhalb die That ihrem Erfolge nach vernichtet, in's Gegentheil verkehrt wird. Das historische Drama dagegen vereinigt beide Seiten. Hier erscheint die That, wie sie als selbständiger Act der schöpferischen Willensfreiheit auch das Geschick des Thäters aus sich erzeugt, zugleich aber auch, wie sie vom großen Ganzen der Geschichte bedingt und getragen, in ihren weit über das Leben und die Absicht des Thäters hinausgreifenden Wirkungen oft in sich selbst verwandelt wird und zu ganz entgegengesetzten Resultaten führt. Das einzelne historische Drama für sich kann daher wohl eine tragische oder komische Wirkung haben; aber es muß sie nicht haben, es ist ihm weder das Eine, noch das Andere nothwendig (wie es denn z. B. schwer zu sagen seyn möchte, ob König Heinrich IV, 1. u. 2. Theil, Heinrich V, Heinrich VIII Tragödie oder Komödie seyn

solle). Vielmehr, sofern es wesentlich nur Glied Eines großen organischen Ganzen ist, soll es sogar eine andere Wirkung haben, nämlich die poetisch-historische, welche den Menschen über die tragische und komische Weltanschauung hinaushebt.

Der Schöpfer dieser neuen, großartigen, historisch-dramatischen Dichtung, in der die Idee, welche der trilogischen Gestaltung der griechischen Tragödie zum Grunde liegt, in einem höheren Sinne aufgefaßt und durchgeführt erscheint, ist Shakspeare. Er hat zuerst das wahre Wesen des historischen Dramas, die Nothwendigkeit seiner cyklischen Beschaffenheit, klar erkannt; er hat sich zuerst über die gewöhnlichen Formen und Eintheilungen der Kunst (die er im Hamlet Act II, Sc. 2 fein verspottet) erhoben, und was mehr ist, er hat zugleich das, was er erkannt, in mustergültiger Form zu verwirklichen gewußt. Demgemäß hat er, wenn auch immerhin unabsichtlich, vom Triebe seines Genius geleitet, seine historischen Dramen in zwei große Cyklen getheilt und in ihnen die antike und moderne Geschichte durch ihre vornehmsten Entwickelungsstufen dramatisch durchgeführt. Der erste Cyklus der römischen Stücke vergegenwärtigt uns die politische Lebens- und Bildungsgeschichte des römischen Volks, diese Basis des modernen Staatslebens, in ihren wesentlichsten Momenten: Coriolan den Kampf der Plebejer und Patricier und den Bildungsproceß der Republik; Julius Cäsar die letzten vergeblichen Anstrengungen der sterbenden Republik gegen die neu sich bildende monarchische Staatsform; Antonius und Cleopatra den Untergang der Oligarchie und das Wesen der Kaiserherrschaft; Titus Andronicus endlich den unrettbaren Verfall des antiken Geistes und die Stellung des römischen Reichs gegen die germanischen Völker und das neue Lebenselement, das mit letzteren in die Staatsgeschichte Europa's eintrat. Denn obwohl Titus Andronicus

keineswegs zu den eigentlich historischen Stücken gehört, so kann es doch hier halb und halb mitzählen, weil es insofern in der That halbgeschichtlich ist, als es zwar nicht bestimmte Thaten, Schicksale und Personen, aber doch ein bestimmtes Zeitalter in historischer Färbung darstellt, und allein in dem Charakter dieses Zeitalters seine Erklärung findet. Der ganze Cyklus zeigt uns die hohe Kraft und Tugend, aber auch den tiefen, tragischen Verfall eines mächtigen Reiches, einer großen Nation. Allein das Tragische kann hier nicht zu seiner vollen Wirkung kommen. Denn wie in jedem einzelnen Trauerspiel der tragische Untergang des Helden seinen ausgleichenden Gegensatz findet in dem neuen Leben, das daraus für die ganze Nation hervorgeht, so schließt der Cyklus in ächt historischem Sinne mit der leisen Hinweisung auf die neue Blüthe der europäischen Menschheit, die im Kreise der germanischen Völkerfamilie sich entfalten sollte.

Der zweite, größere Cyklus, bestehend in zehn Dramen aus der englischen Geschichte, läßt uns zunächst einen Blick thun in das verworrene Getriebe der das Mittelalter bewegenden Kräfte und Strebungen. Von der wichtigen Regierung König Johann's, dem die englische Nation die Magna Charta, noch immer das Grundgesetz der ganzen Verfassung, verdankt, ist die Geschichte Englands fortgeführt bis in das Zeitalter Heinrich's VIII, in welches die religiöse Wiedergeburt des Volkes fällt und mit welchem der veränderte Geist der neueren Staatsgeschichte sich bestimmter zu entwickeln beginnt. Auch hier zeigt uns mithin das Ganze die Hauptmomente der politischen Lebens- und Bildungsgeschichte Englands, in der die Grundzüge der historischen Entwickelung der europäischen Völkerfamilie bis zu Shakspeare's Zeitalter sich abspiegeln. Im König Johann weht noch ganz der Geist des Mittelalters. Das Lehnswesen

tritt in seinen Grundzügen deutlich hervor; die Ritter, Barone und Grafen machen ihre Freiheit und Rechte gegen das königliche Ansehn geltend; das politische Leben ringt nach einer festeren Gestaltung; der Krieg erscheint noch wie ein ritterlicher Kampf, von der persönlichen Tapferkeit einzelner, hervorragender Helden abhängig; die Unbehülflichkeit der politischen Klugheit gegen die jugendliche Stärke des augenblicklichen Gefühls, der Affecte und Leidenschaften, das Ritterthum und das Corporationswesen, vor Allem aber die Macht der Kirche beherrschen den Geist des Zeitalters und sind die Hauptthebel der historischen Begebenheiten. So bildet König Johann, wie Schlegel richtig bemerkt, den Prolog zu den acht folgenden Dramen, in denen die großen Kriege, Parteikämpfe und Unruhen, welche seit der Entsetzung Richard's II bis zum Tode Richard's III England zugleich zerrütteten, zugleich aber innerlich stärkten, dargestellt erscheinen. Hier zeigt sich mehr, als in der Tragödie geschehen konnte, die tragische Gewalt der einzelnen That in ihren weithinreichenden Folgen. Alle jene Kriege, Parteikämpfe und bürgerlichen Unruhen, welche fast ein Jahrhundert lang England verwüsteten, gingen aus dem jugendlich leichtsinnigen, unwürdigen Gebahren Richard's II und seiner Entthronung durch Heinrich IV hervor. Schon letzterer indeß hatte die angemaßte Königswürde gegen die aufrührerischen Barone zu vertheidigen. Heinrich V, zum Thron gekommen, sucht den Makel seines Rechts durch den Glanz seiner Thaten zu übertünchen; diese Rücksicht und sein eigner Heldensinn treiben ihn zur Unternehmung des großen Kriegs gegen Frankreich, der zwar, so lange er selbst Schwert und Scepter führte, von glänzenden Erfolgen gekrönt war, später aber zur zehrenden Krankheit für England wurde und in seiner langen Dauer den äußern Wohlstand zweier großen Reiche untergrub. Die eben so lange, als

unglückliche Regierung Heinrich's VI hat Shakspeare zum Gegenstande einer großen dramatischen Trilogie gemacht. Das tragische Schicksal dieses frommen, gütigen, wohlmeinenden, aber höchst schwachen Königs ist noch immer die Folge jenes Fluches, den das Unrecht seines Großvaters gegen Richard II auf sein Haupt gezogen. Sein Leben und sein Charakter ist gleichsam das Abbild der nie genug zu beherzigenden Wahrheit, daß es im menschlichen Leben gar nicht darauf ankommt, was man thut, sondern wie man es thut. Obwohl Heinrich's VI Thätigkeit so schwächlich, unselbständig und eines Königs unwürdig erscheint, daß man sich von dieser Seite des Unwillens nicht erwehren kann, so ist doch der Sinn, in welchem er sich so und nicht anders benimmt, so rein und schön, daß er uns innige Theilnahme abnöthigt. Ein frommes, stilles, liebevolles Gemüth ist von allen Greueln des Hasses, der Zwietracht und Leidenschaft umgeben, die an dem unrechtmäßigen, durch Krieg und Mord erworbenen Throne haften; ein Geist, mehr zum Mönche oder Seelsorger als zum Könige geboren, wird von der Hand der Geschichte zum Führer einer stürmisch bewegten Zeit, zum Herrscher eines in Krieg und Parteiung aufgelösten Reiches bestellt. Hier findet sich das, was man im Hamlet suchte: ein Lebensberuf auf die Seele eines Menschen gelegt, der ihm nicht gewachsen ist. Hier aber hat auch dieß Verhältniß einen anderen Sinn, einen Zweck und eine Bedeutung, die dort fehlt. Denn auf Heinrich VI ruht eine so schwere, erdrückende Last theils aus Gründen der Vergangenheit, sofern er das Verbrechen seines Großvaters durch Behauptung der angemaßten Königswürde fortwährend lebendig erhielt, theils aus Gründen der Zukunft, sofern durch jene äußeren und inneren Kriege, namentlich durch die greuelvollen Parteikämpfe der weißen und rothen Rose, die Heinrich's schwacher Arm nicht zu unterdrücken

vermochte, die Macht der streitenden Vasallen gebrochen wurde, so daß die mittelalterliche Feudalverfassung sich in sich selbst auflöste, um einem neuen, in Wesen und Form veränderten Staatsleben Platz zu machen. Dieß ist der wichtige Fortschritt der englischen Geschichte, der unter der Regierung Heinrich's VI sich vollzieht und für dessen Verwirklichung eine solche Regierung das zweckentsprechende Mittel war. — In Richard III endet dann die große Tragödie, zu welcher diese acht Dramen sich von selbst zusammenfügen. Altes wie neues Unrecht wird durch die fürchterlichen, Mord auf Mord häufenden Verbrechen Richard's, durch seinen wie aller Betheiligten Untergang gesühnt: Richard ist der blutdürstige Henker, der an Allen das große Strafgericht vollzieht, um zuletzt selbst darunter zu fallen. Das schwer heimgesuchte Land sehnt sich nach Ruhe und Frieden; die großen Vasallen haben im langen Kampfe Kraft und Mittel erschöpft; und so wird es Heinrich VII in seiner langen, friedlichen Regierung leicht, die neue historische Aera anzubahnen, die sodann unter Heinrich VIII fester begründet ward und sich bestimmter zu entwickeln begann. Ueber das Drama, das des letzteren Namen führt, läßt sich hier nur sagen, daß es, wie Schlegel bemerkt, den Epilog zu jener großen, achttheiligen Tragödie bildet, bestimmt, die neue Lebensstufe anzudeuten, auf welche das englische Volk unter dem Vater der „Königin“ und noch mehr unter deren eigener Regierung sich erhob. —

Also bilden die beiden Cyklen in sich selbst wiederum zwei große dramatische Kunstwerke, in denen jedes einzelne Drama als Glied des Ganzen seine bestimmte Stelle hat. Ich habe daher zunächst auch nur die Bedeutung anzugeben gesucht, die jedes in dieser Abhängigkeit, in seinem Verhältniß zum Ganzen haben dürfte. Aber jedes ist zugleich ein selbständiges Kunstwerk; es muß daher auch seinen eigenen ideellen Einheits- und

Mittelpunkt haben; und dieser muß zwar in seiner Bedeutung, die ihm als Glied des cyklischen Ganzen zukommt, eingeschlossen seyn, doch aber auch für sich Geltung haben und einen allgemein gültigen Gehalt in sich tragen. Dieß in Betreff der einzelnen Dramen nachzuweisen, wird die Aufgabe der folgenden Betrachtung seyn.

1. Coriolan.

Die Römischen Stücke, wie sie auf dem Boden des klaren, plastischen Alterthums stehen, so tritt auch ihr innerer Kern mit einer gewissen plastischen Bestimmtheit und Klarheit heraus. Dennoch sind sie häufig mißverstanden worden. So ist es ganz irrig, wenn man im Coriolan nur die Darstellung des Parteiwesens in seiner historischen Bedeutung erblickt hat. Das Factiöse, d. h. die Verfolgung persönlicher Interessen unter dem Deckmantel eines allgemeingültigen Motivs, mischt sich freilich hinein; aber es ist nicht der eigentliche Hebel der Action. Die Hauptsache ist der Kampf der beiden entgegengesetzten Principien der republikanischen Staatsform: des aristokratischen und demokratischen. Diese Principien können nur in Kampf gerathen, wo auf der einen Seite Heldengröße, männliche Würde und sittliche Kraft noch als eine Naturgabe und mithin bedingt durch edle Geburt angesehen werden, auf der andern Seite dagegen das Bewußtseyn der gleichen Berechtigung aller Menschen, weil der gleichen moralischen und geistigen Befähigung, sich zu regen beginnt; sie können nur in Kampf gerathen, wo auf der einen Seite alte Rechte, durch Mißbrauch wankend geworden und zum Theil schon verloren, vor völligem Untergange geschützt werden sollen, auf der andern Seite neue Ansprüche, hervorgerufen durch ein verändertes Rechtsbewußtseyn, sich gegen jene Rechte empören. Der Kampf bezeichnet nicht bloß einen

Uebergangspunkt im republicanischen Staatsleben, sondern zugleich eine neue Phase des rechtlichen und sittlichen Bewußtseyns. Ein solcher Uebergangszustand in der Geschichte des römischen Volks bildet die Grundlage des Stücks. Nicht nur der Staat, sondern auch das Rechtsbewußtseyn der Nation ist gespalten: Coriolan mit den Patriciern auf der einen, die Tribunen und das Volk auf der andern Seite sind die handelnden Hauptpersonen. Coriolan ist zwar keineswegs frei von persönlichem Stolz und Ehrgeiz; dennoch will er zunächst überall nur das Wohl des Vaterlandes; ihm opfert er sich rücksichtslos in selbstmörderischer Tapferkeit, und selbst der Krieg, mit dem er es überzieht, soll es doch nur von der Schmach des Pöbelregiments, dem es zu verfallen droht, befreien. Denn eben dieß Pöbelregiment ist in seinen Augen das größte Unglück. Ihm ist alle politische Berechtigung, weil alle Tugend, Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Adel der Gesinnung ꝛc., an die Geburt geknüpft; er repräsentirt das alte Rechtsbewußtseyn, das von keinen allgemeinen, sondern nur von besonderen, ursprünglich durch Leistungen erworbenen oder durch Uebermacht eroberten, erblich gewordenen Rechten weiß. Er ist daher die reine Incarnation des aristokratischen Princips; in ihm geht sein ganzes Leben, Wollen und Thun auf. Nicht sowohl der persönliche, als vielmehr der Kastenstolz erscheint in ihm auf jene höchste Spitze getrieben, auf der er in sich selbst zusammenbricht, hat aber seine Grundlage an der ebenso hohen, wahrhaft adligen Größe seines Wesens; daraus entspringt seine Härte, seine Halsstarrigkeit, seine leidenschaftliche Heftigkeit, mit der er jeden Ausgleich, jede nach seiner Meinung entehrende Zumuthung zurückweist; daraus seine Verachtung des gemeinen Haufens, der allerdings wie überall, so auch hier gemein erscheint, in dem er aber zufolge seiner Befangenheit die besseren Elemente, den bereits sich bil-

denden aristokratischen Kern verkennt, — eine Verachtung, die ebenso maaßlos, ebenso überschwenglich ist, wie sein Stolz und seine Verehrung wahrer persönlicher Würde und Tugend. Trotz seiner Heldengröße, trotz seiner ächt aristokratischen Gesinnung, in der er nicht für den Ersten und Besten bloß gelten, sondern der Beste, Erste, Größte seyn will, und trotz der Thatsache, daß er in Wahrheit ist, was er seyn will, geht er dennoch unter, und mit Recht. Denn eben daß er ein so versteinerter Aristokrat ist, der nur auf bürgerliche Tugend, auf politische Rechte, auf staatliche Würde und Größe pocht, daß er über den Bürger und Aristokraten so ganz den Menschen vergißt, das ist die Quelle des Verderbens, dem er erliegt, das nicht von außen, nicht infolge der Uebermacht seiner Gegner oder der Ungunst der Verhältnisse, sondern in ächt tragischer Weise aus seinem eignen Wesen und Charakter, seinem eignen Thun und Streben über ihn hereinbricht. Der Mensch soll nicht zum bloßen Abklatsch seiner Geburt, seiner Abstammung, seiner rechtlichen und politischen Stellung sich machen; er soll nicht so völlig aufgehen in ein s. g. Princip, einen selbstgemachten Grundsatz. Denn er steht seinem innersten Wesen nach über diesen Formen, über allen diesen Bildungsprincipien des Staatslebens, von denen wohl eines besser als das andere seyn mag, die aber ohne den allgemein menschlichen Inhalt des Rechts und der Sittlichkeit, der sie erfüllen soll, sämmtlich leere Hülsen sind. Coriolan vertheidigt in der That nur äußere formelle Rechte, im Widerspruch mit der von ihm selbst vertretenen Auffassung des aristokratischen Princips. Nach seiner Auffassung desselben sollte das Recht nur da seyn, wo edle Geburt auch Adel der Gesinnung, moralische Kraft und politische Weisheit ertheilt. Aber die Rechte, die er vertheidigt, sind Rechte der politischen Herrschaft, Vorrechte, die auch ohne Tugend und Weisheit

geübt werden können und zum Nachtheil des Ganzen geübt worden sind. Seine ächt aristokratische Gesinnung steht daher in Widerspruch mit dem politischen Principe, das er vertheidigt und wollend und handelnd befolgt; seine aristokratische Gesinnung, seine ächte Heldengröße und Bürgertugend wird daher für ihn zum Fallstrick. Weil er einseitig in ihr befangen ist, weil er den Menschen so ganz hinter den Bürger zurückstellt, rächt sich das allgemein Menschliche an ihm, und die einfachsten, natürlichsten, menschlichsten Verhältnisse gerade gereichen ihm zum Verderben. Denn dem allgemein menschlichen Gefühle der Kindes-, Gatten- und Vaterliebe vermag er nicht zu widerstehen. Eben weil er auf Geburt und Abstammung einseitig alles Gewicht legt, wird ihm die Abstammung zum tragischen Geschick: die eigene, eben so aristokratisch stolze, eben so hochherzige, aber patriotischer gesinnte, weit mehr ihrem Gefühle folgende Mutter bereitet ihm den Untergang. Von der Pietät gegen sie, von ihrem beredten Flehen besiegt, schließt er Frieden mit Rom, und führt das Heer der Volsker zurück, obwohl er weiß, daß dafür der Tod seiner wartet. —

Um diesen Grundgedanken dreht sich die ganze Action. In ihm liegt, wie ich schon andeutete, der tragische Conflict, der das historische Drama zum ergreifenden Trauerspiel qualificirt. In ihm begegnet sich, wie bei Shakspeare durchgängig, das politische mit dem ethischen, sittlichen Element. Aus politischen Gründen allein, weil Rom der Pöbelherrschaft verfallen, bekämpft Coriolan die eigne Vaterstadt; aber das Politische läßt sich nicht vom Sittlichen, dem allgemein Menschlichen, so rein abscheiden, wie er meint: indem er das Vaterland bedroht, bedroht er zugleich das Vaterhaus; indem er von jenem sich losreißt, zerreißt er zugleich den Familienverband; indem er vom rein politischen Standpunkte die Staatsform höher stellt als den Staatsinhalt,

das geistige und leibliche Wohl der Bürger, zerstört er mit letzterem zugleich das Wohl der eignen Familie; kurz indem er nur sein politisches Recht zu wahren und seine staatsbürgerliche Pflicht zu thun bestrebt ist, verletzt er die sittliche Pflicht der Vaterlandsliebe, wie der Liebe und Pietät gegen Mutter, Gattin und Kind. Zuletzt siegt zwar das menschlich-sittliche Gefühl über seinen politischen Rigorismus; aber die Verletzung des Sittengesetzes wiegt zu schwer und greift zu tief, als daß sich wieder gut machen ließe was er verbrochen: auch wenn er nicht dem Rachedurst der Volsker zum Opfer fiele, wäre sein Leben doch von Grund aus zerstört. — In einem ähnlichen Conflict, einem ähnlichen Widerspruch erscheinen aber auch die Gegner Coriolan's befangen. Auch das Volk fällt bald hier, bald dort aus seiner politischen Rolle, aus seinen demokratischen Bestrebungen heraus, und mit einem unverkennbaren Anflug von Ironie zeigt uns der Dichter, wie theils der sehr menschliche Hunger, theils das unwiderstehliche menschlich-sittliche Gefühl der Achtung vor einer großen Persönlichkeit über das demokratische Princip den Sieg davon trägt; genügt doch des alten Menenius Agrippa bekannte Fabel vom Streite des Bauchs mit den übrigen Gliedern, um einen Aufstand zu dämpfen. Man hat es Shakspeare zum Vorwurf gemacht, daß er aus Vorliebe für die Aristokratie, wohl gar aus schmeichlerischer Rücksicht auf sein Publicum, auf seine hochadligen Gönner und Freunde, das Volk so tief in Schatten gestellt habe gegen Coriolan und die römischen Patricier, daß es sich fast überall nur lächerlich mache. Dagegen bemerkt Hazlitt mit Recht, daß nun einmal die dichterische Phantasie eine erhöhende, ausschließende, das persönlich Große liebende und insofern aristokratische Kraft, das Princip der Poesie ein aller Gleichmacherei durchaus entgegengesetztes Princip sey, daß der Löwe, der in eine Heerde Schafe einbricht, ein weit

poetischerer Gegenstand sey als die Heerde, daß wir den stolzen Selbstwilligen mehr bewundern als die kleinmüthige Menge, die sich vor ihm beugt ꝛc. Und Gervinus macht andrerseits darauf aufmerksam, daß, näher zugesehen, Shakspeare gar nicht so ausschließlich das aristokratische Princip begünstige, daß er vielmehr auch jene Besseren und Tapferen aus dem Volke vorführe, die, als der Feldherr aufruft, in ganzer Mannschaft ihm folgen, zu seiner eignen Freude und Exaltation, daß er hervorhebe, wie die Anerkennung des Verdienstes in Coriolan die ganze Volksmasse durchdringe, wie der Eifer dem Sieger bewundernd zuzujauchzen, ein allgemeiner, sein Anhang im Volke groß sey, und wie selbst das bearbeitete, aufgestiftete Volk ihm zugestehe, er sey nicht habsüchtig und nicht mehr stolz als tapfer, wie sie bei seinem Hochmuthe die Gewalt seiner Natur billig in Anschlag bringen und bekennen, die Macht seines Verdienstes gehe über ihre Macht, ihm die höchsten Ehren zu weigern, wie endlich das sich selbst überlassene Volk nicht, wie die Freunde Coriolan's erwarteten, nach dessen Entfernung sich unter sich selbst aufreibe, sondern Friede und Eintracht herrsche. „Wenn Wankelmuth, fügt Gervinus hinzu, jeder Volksmenge zu aller Zeit eigen seyn wird, so liegt doch in diesem Fehler auch eine gute Seite, die dem starren Eigensinn des Aristokraten gerade entgegengesetzt ist: die Menge ist durch diese Eigenschaft eine handliche Masse, die ein Weiser, ein Menenius, mit Leichtigkeit stimmen kann; ist sie leicht zu erhitzen, so ist sie auch leicht wieder gut zu machen, und diese Eigenschaft der freigebigen Verzeihung muß auch Menenius selbst seinem Volke nachrühmen.“ Ich denke indeß, Shakspeare bedarf gar keiner Rechtfertigung, wenn er das Volk als politische Partei nicht in gleicher Höhe den Patriciern gegenüberstellt, sondern es eben als Volk von seiner natürlich menschlichen Seite, in seinen natürlich menschlichen Schwächen

und Tugenden, — die im Volke als solchem immer vorwiegen — uns zeigt, ja jene mehr betont als diese, und demgemäß seine Führer, die Tribunen, zu Demagogen stempelt, bestrebt, durch ihre Künste das Volk erst zu einer politischen Partei, einer politischen Größe zu machen. Denn eben dieser Gegensatz zwischen dem Politischen und dem natürlich Menschlichen ist der Angelpunkt, um den seine ganze Dichtung sich dreht; und eines so gezeichneten Volkes bedurfte er, weil es ihm darauf ankam, innerhalb jenes allgemeinen Gegensatzes, Wesen und Charakter der Aristokratie zu voller lebendiger Anschauung zu bringen. — Aus demselben Grunde endlich, aus welchem Coriolan untergeht, verliert seine Mutter den Sohn, die Gattin den Gatten und der Sohn den Vater. Eben jene politische Tugend, der Ruhm des ganzen Geschlechts der Marcier, die selbst die Weiber durchdringt und beseelt, zwingt Mutter und Gattin, weil sie in ihnen von keiner Leidenschaft getrübt, reiner und unbefangener sich geltend macht, sich selber untreu zu werden, und wider das Leben des Sohnes und Mannes zu bitten. Auch hier also derselbe Gegensatz, derselbe Conflict, dieselbe Lösung. —

Daß übrigens Coriolan zu den späteren Arbeiten Shakspeare's gehört, sieht man auf den ersten Blick an Sprache, Composition und Charakter des Ganzen. Es dürfte wohl auch den größten und besten der neueren Dichter, trotz ihrer höheren Bildung und genaueren Kenntniß des antiken Privat- und Staatslebens, der antiken Geschichte und Literatur, nur in der gesättigten Kraft des reiferen Mannesalters gelingen, so verständig, klar und gediegen die Geschichte des Alterthums in dramatischer Darstellung wiederzugeben. Nicht als ob der antike Geist, wie man wohl gemeint hat, der modernen Poesie zu groß und erhaben wäre; — im Gegentheil gerade in die Natürlichkeit und plastische Einfachheit des antiken Lebens mit seiner

consequenten, kräftigen Durchbildung sich hineinzuversenken, wird dem modernen Dichter um so schwerer, je mehr er noch in jugendlicher Begeisterung dem modernen Ideale nachstrebt. Erst der Verstand, die Ruhe und Besonnenheit des Mannes wird die leitenden Ideen, den Sinn und die Bedeutung der Geschichte des s. g. classischen Alterthums ganz verstehen. Man kann zwar nicht behaupten, daß ein rein antiker Geist in Shakspeare's römischen Stücken wehe; — das zu erreichen, dürfte überhaupt nicht möglich seyn, so lange die Weltgeschichte nicht rückwärts läuft. Das Hinabsteigen ist nun einmal kein Aufsteigen, und jedes Zurückgehen des Geistes in vergangene Zustände kann dem organischen Aufkeimen derselben aus ihrem eignen Grund und Boden nicht vollkommen gleich kommen. Will man rein antiken Geist, so suche man ihn bei den alten Dramatikern. Die neuere Poesie kann den antiken Geist nur reflectirt vom Spiegel ihres eignen Geistes schauen und darstellen. Hält man dieß fest, so wird man zugestehen müssen, was ohnehin allgemein anerkannt ist, daß Shakspeare's Römerdramen mustergültige, bisher noch unübertroffene Meisterwerke der historisch dramatischen Dichtung sind, — um so bewundernswürdiger, als sie trotz der getreusten, fast buchstäblichen Wiedergabe des geschichtlichen Stoffes, wie ihn Shakspeare in der North'schen (1579 erschienenen) Uebersetzung des Plutarch vorfand, die größte dramatische Wirkung erreichen. — Ich habe also keine Veranlassung, der allgemeinen Annahme, daß Coriolan um 1609 gedichtet seyn dürfte, zu widersprechen.

2. Julius Cäsar.

Am Julius Cäsar hat man meist getadelt, daß das Stück an dem Mangel einer sehr undramatischen Composition leide, indem es offenbar in zwei Hälften auseinanderfalle, von denen

die eine den Tod Cäsar's, die andre die Geschichte des Brutus und Cassius darstelle. Und allerdings ist die äußere Composition insofern mangelhaft, als in der ersten Hälfte die Action um den Fall Cäsar's, in der zweiten dagegen um das Schicksal von Brutus und Cassius sich dreht, und demgemäß unser Interesse sich theilt und anfangs mehr an Cäsar, später an Brutus und Cassius sich heftet. Allein beide Hälften sind doch insofern auch äußerlich verbunden, als im ersten Theile nicht sowohl der Tod Cäsar's, sondern im Grunde die Verschwörung gegen seine Alleinherrschaft, der Versuch, die Republik wiederherzustellen, im zweiten Theile der Verlauf und unglückliche Ausgang dieses Unternehmens den Inhalt der Action bildet. Und was die Einheit des Interesses betrifft, so ist sie, selbst in der freien dramatischen Dichtung, nicht nothwendig eine bloß persönliche; auch bei ihr haftet das Interesse, eben weil es ein dramatisches ist, zuerst und vor Allem an der Handlung, aus ihr quillt es hervor, mit ihr steigt und fällt es; und wenn auch die freie dramatische Dichtung, je mehr sie das Interesse der Handlung auf die Eine Person des Helden zu concentriren weiß, um so vollendeter in Gestalt und Composition erscheinen wird, so gelten doch für das historische Drama nicht ganz dieselben Gesetze wie für jene. Im historischen Drama muß, wenn es historisch seyn will, auch das Interesse vor Allem ein wahrhaft historisches seyn, dann ist es auch das wahrhaft poetische. Die Geschichte aber kümmert sich in gewissem Sinne gar nicht um die Personen; ihr Hauptinteresse ist die Thatsache, das historische Factum und dessen Bedeutung. Dieses aber ist im Julius Cäsar durchaus nur Eines, eine wahre, nur mannichfach gegliederte Einheit. Ein Gedanke spiegelt sich in Cäsar's Falle, in Brutus' und Cassius' Untergange, in Antonius' und Octavian's Siege ab. Kein Mensch, und wäre er so gewaltig wie Cäsar, und so

edel wie Brutus, ist groß genug, um die Geschichte willkührlich am Gängelbande zu führen; Jeder soll seinem Berufe gemäß seinen Stein zum Bau des erhabenen Ganzen beitragen; aber Keiner bilde sich ein, ungestraft Experimente damit machen zu dürfen. Der große Julius aber experimentirte bloß, als er sich die Königskrone anbieten ließ, und wider Willen dreimal zurückwies. Er konnte seinen Ehrgeiz nicht bändigen, das hätte ihm vielleicht die Geschichte noch verziehen; aber er verstand sie nicht, er wollte und versuchte, was sie zunächst wenigstens noch nicht wollte; infolge dieses selbstverschuldeten Irrthums, infolge dieses hochmüthigen Unterfangens, das die noch keineswegs ganz erstorbene republicanische Gesinnung, den alten römischen Freiheitsdrang und Freiheitsstolz gegen ihn aufstachelte, fand er seinen Untergang. Aber auch Brutus und Cassius irrten, indem sie sich einbildeten, Rom sey nur durch Herstellung der republicanischen Staatsform auf seiner Höhe zu erhalten und vor dem drohenden Verfall zu wahren, als ob das Glück, die Macht und Größe eines Staates von seiner Form abhinge, und als ob der Einzelne die gesunkene Bürgertugend, Kraft und Sittlichkeit eines Volks durch einen Machtspruch wiederherstellen könnte. Wie Cäsar ohne die äußere Ehre des Königsthrones, so meinten sie ohne die Ehre der äußern Freiheit nicht leben zu können, indem sie die äußere mit der innern, sittlichen Freiheit verwechselten oder doch verkannten, daß jene nur als Folge und Aeußerung von dieser bestehen könne. Auch sie experimentirten mit der Geschichte: Cassius muthete seinem ambitiösen und eigensüchtigen, Brutus seinem edlen, aufopfernden Willen zu, daß er stark genug sey, die Weltgeschichte zu lenken. Denn Beide fühlten recht gut, daß der sittliche Geist des römischen Volkes tief gesunken sey, zu tief um noch ferner republikanisch sich selbst regieren zu können; Cassius wußte es, Brutus ahnte es, daß die Zeit der

Republik zu Ende gehe. Aber sie meinten in ihrem republicanischen Stolze, im Gefühl ihrer verletzten republicanischen Ehre, einen Versuch machen zu müssen, sie trauten sich die Kraft zu, die Republik gleichsam auf ihre Schultern zu nehmen und über Wasser zu halten. Das war der Hochmuth, der auch hier zum Irrthum hinzutrat und sie nicht bloß zu einem halt- und bodenlosen Unternehmen, sondern zu einer verbrecherischen That anspornte; und darum verdienten sie doppelt die Strafe, die sie traf. Antonius dagegen mit Octavian und Lepidus, der talentvolle Wüstling mit dem klugen Schauspieler und dem gutherzigen Tropfe, nicht halb so kräftig und edel, als ihre Gegner, — sie siegten, weil sie eben nur dem Gange der Geschichte folgten und ihn zu benutzen verstanden. Also in allen Hauptpartieen derselbe leitende Gedanke, dieselbe nur mannichfach sich reflectirende Einheit des (historischen) Interesses. Aber auch durch die Nebenpartieen, durch Portia's Tod, wie durch den Fall Cato's, Cicero's und der übrigen Verschworenen schimmert er hindurch: Portia und Cato gehen mit dem edlen, nur das Gute wollenden, aber irrenden Brutus, die Uebrigen mit dem selbstsüchtigen, nur an sich denkenden Cassius zu Grunde, alle, weil sie die Geschichte nicht zu verstehen, sondern willkührlich zu machen strebten, oder eben so willkührlich um die zur Zeit zu lösende Aufgabe herumgingen und „Griechisch sprachen." Also erscheint hier die Geschichte dargestellt von einer ihrer Hauptseiten, in ihrer innern autokratischen That- und Entwickelungskraft, in der sie, obwohl äußerlich von den einzelnen Menschen gebildet, doch selbst die Größten beherrscht und über ihre Köpfe hinwegschreitet.

Dieß ist der allgemeine, ideelle Gesichtspunkt, von welchem aus hier die Geschichte aufgefaßt und das Schicksal der handelnden Personen gleichmäßig bedingt erscheint. Der besondere

historische Zustand, in welchem das Ganze wurzelt, ist wiederum eine jener Uebergangsperioden des Staatslebens, einer der poetisch wie historisch interessantesten Punkte der Geschichte. Wie im Coriolan der Uebergang aus dem aristokratischen in das demokratische Regiment, so ist es hier der Uebergang aus der Republik in die Einzelherrschaft, den die historischen Verhältnisse forderten und der als treibendes und gestaltendes Princip in ihnen waltete. Dieser Uebergang erheischte seinem Begriffe wie der Lage der Dinge gemäß eine vermittelnde Zwischenstufe zwischen der republicanischen und monarchischen Regierungsform, die Oligarchie, die schon seit Sulla's Zeiten angestrebt, aber bisher nicht rechtlichen Bestand hatte gewinnen können. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, war Cäsar's Fall die nothwendige Folge seines widergeschichtlichen Versuchs, diese Zwischenstufe zu überspringen. Cäsar hatte an sich Recht: die Monarchie war eine Nothwendigkeit, ein historisches Recht geworden. Aber die Geschichte duldet keine Sprünge, und wo sie gewaltsam gemacht werden, da werden sie durch Rückschritte, s. g. Reactionen wieder corrigirt. Das oligarchische Princip, vertreten durch Octavian, Antonius und Lepidus, war es daher im Grunde, das über Cäsar, den Repräsentanten der noch erst zukünftigen Monarchie, wie über Brutus und Cassius, die Vertreter der bereits vergangenen Republik siegte; und es siegte nur darum, weil es das Recht der unmittelbaren Gegenwart für sich hatte. —

Aber, wird man fragen, was soll die Geistererscheinung in einem *historischen* Drama? Ist sie hier nicht ein bloßer dramatischer Knalleffect für den großen Haufen? Shakspeare fand die Geistererscheinung in seinem Plutarch vor; er behielt sie gemäß seinem Principe einer möglichst getreuen Anlehnung an die historische Ueberlieferung bei, aber sicherlich nicht bloß aus Re-

spect vor dem geschichtlichen Stoffe, sondern ohne Zweifel auch darum, weil sie ihm ein bedeutsames Symbol, eine sinnige Hinweisung auf das eigentliche Motiv und den leitenden Gedanken der geschichtlichen Begebenheiten zu seyn und zugleich den Punkt zu bezeichnen schien, in dem hier der historisch-politische Factor mit dem ethischen, sittlichen zusammentraf. Darum giebt er dem Geiste, der nach Plutarch dem Brutus als „sein böser Genius" (Dämon) erscheint, die Gestalt Cäsar's, darum läßt er, wie Plutarch, ihn nicht dem Cassius, sondern nur dem Brutus erscheinen. Brutus, obwohl von ruhiger, gelassener Gemüthsart, von wahrhaft edler Gesinnung, den Grundsätzen der stoischen Tugendlehre ergeben, nur das Gute, das Wohl des Vaterlandes wollend, ein seiner hochherzigen Gattin ebenso würdiger Gemahl wie treuer, zu jedem Opfer bereiter Patriot, an sich wenig zu energischer und noch weniger zu politischer Thätigkeit geneigt, — läßt sich doch durch Cassius' verführerische Künste und wohl berechnete Beredsamkeit, durch den republicanischen Ruhm seines Geschlechts, den er wahren zu müssen glaubt, durch den eignen Stolz auf seine Manneswürde, die vor keinem Einzelnen, auch vor einem Cäsar nicht sich beugen will, so weit blenden, daß er nicht nur die klaren Zeichen der Zeit übersieht oder ignorirt, sondern — wenn auch nach schweren inneren Kämpfen — zu einer That sich entschließt, die, politisch betrachtet, von höchst zweifelhaftem Werth weil höchst zweifelhaftem Erfolge ist, sittlich erwogen, einem unzweifelhaften Verbrechen gleich steht. Denn abgesehen davon, daß vor dem meuchlerischen Morde, selbst wenn er politisch gerechtfertigt wäre, jedes zartere sittliche Gefühl zurückschreckt, tritt Brutus, wie Coriolan, um seiner Bürgertugend und seines republicanischen Freiheitsphantoms willen die natürlichsten, edelsten Regungen der Menschlichkeit, die Pflicht der Dankbarkeit, der Achtung und Pietät gegen Cäsar mit Füßen:

er mordet den, der nicht bloß politisch, sondern auch menschlich stets groß und edel sich erwiesen und insbesondere ihn mit Wohlthaten, mit Beweisen der Liebe und Hochschätzung überhäuft hat. Andrerseits war er die Seele der Verschwörung; wurde sein Geist verwirrt, sein Muth gestört, so mußte die ganze Unternehmung zusammenbrechen. Und sie brach zusammen, weil sie ebenso sehr gegen das Sittengesetz wie gegen den Willen der Geschichte verstieß. Um dieß zwiefache Vergehen anzudeuten, läßt Shakspeare den Geist mitspielen. Nur einmal erscheint er und spricht ein kurzes, schweres Wort: aber wir sehen ihn fortwährend im Hintergrunde schweben, wie eine dunkle Gewitterwolke; er ist gleichsam der beleidigte Geist der Geschichte selbst, der in Wahrheit nicht bloß politische, sondern ebenso entschieden ethische Vergehen rächt; er hält uns gleichsam fortwährend das sittliche Unrecht, das in Cäsar's Ermordung lag, wie das politische Recht, das in der Nothwendigkeit der Monarchie ihm zur Seite stand, vor Augen, und weist darauf hin, daß auch der Sieg des oligarchischen Princips nur vorübergehend, die Oligarchie eben nur ein Uebergangspunkt sey. In ähnlicher Absicht führt Shakspeare in Richard III eine Geistererscheinung ein. Denn beide Dramen stehen auf derselben historischen Stufe, beide stellen Wendepunkte der Weltgeschichte dar, das Ende einer alten, den Anfang einer neuen Gestaltung der Dinge, und zeigen auch in ethischer Beziehung eine gewisse Verwandtschaft unter einander. —

3. Antonius und Cleopatra.

Antonius und Cleopatra endlich ist offenbar als Fortsetzung zum Julius Cäsar zu betrachten. Dort erscheint die alte Zeit im Kampfe mit der neuen; hier treten die Elemente der letzteren in ihrer Sonderung hervor und gerathen selbst wiederum

feindlich an einander. Die Oligarchie ist hergestellt; der Erdkreis ist getheilt: Antonius, Octavian und Lepidus regieren die römische Welt. Aber Ein Einzelner als Herrscher ist ein harmonischer Begriff, er kann wenigstens das Ganze des Staats in individueller Form, er kann den Mittelpunkt repräsentiren, in den alle Radien des weiten Kreises zusammentreffen: mehrere Einzelne dagegen ist ein nie zu lösender Widerspruch. Die Oligarchie sollte und konnte daher nur Uebergangspunkt seyn: sie zerfällt in sich selber, nachdem sie ihre Bestimmung erfüllt hat. Die Geschichte dieses Verfalls in der Form der gegebenen concreten Verhältnisse und Thatsachen ist der historische Stoff des Stücks; die Nothwendigkeit des Uebergangs von der Oligarchie zur Monarchie ist die historische Wahrheit desselben.

Das Zerspringen der oligarchischen Form, um die in ihr verpuppte Monarchie zu Tage zu fördern, kann nur in einem Kampfe der Oligarchen um die Alleinherrschaft sich vollziehen. Es fragt sich, wer soll der Sieger seyn? wer ist befähigt, den zerrissenen Staat zusammenzusticken? wer besitzt die Kraft, halbe Sklaven mit der Erinnerung an die Freiheit und halbe Freie mit dem Triebe zur Sklaverei zu regieren? — Antonius, Lepidus, Octavian sind die Mitbewerber um das glänzende Elend einer solchen Herrschaft. Antonius in seinem geraden, offenen, ursprünglich auf politische und sittliche Größe angelegten Wesen, mit seiner Wahrheitsliebe, Tapferkeit und Achtung vor persönlicher Tugend, die er schon in jener, dem Brutus gehaltenen Leichenrede an den Tag legte, repräsentirt die alte bessere Zeit, aber nicht mehr in ihrer Reinheit, sondern getrübt und verfälscht von dem Geist der Neuzeit. Denn neben jenen Tugenden vereinigen sich in ihm auch die Hauptlaster der letzteren: Selbstsucht, Herrschbegier und Ehrgeiz, Unbeständigkeit, Uebermuth und ausschweifende Ueppigkeit. In seinem Verhältniß zu Cleopatra

zeigt sich sein ganzer Charakter wie ein wohlgetroffenes Abbild des römischen Volksgeistes damaliger Zeit. In diesem Verhältniß erscheint er selbst wie der Sklave mit der unvergeßlichen Erinnerung an die Freiheit, und wie der Freie mit dem unüberwindlichen Zuge zur Sklaverei. Er reißt sich von Cleopatra's Banden nur los, um immer wieder in ihre Netze zurückzufallen. Funken des alten Heldenmuths und Seelenadels, Blitze der alten Thatkraft und einer an Cäsar erinnernden Genialität zucken auf; aber es sind eben nur Funken aus einem glimmenden Aschenhaufen; das Feuer selbst ist erloschen, erstickt im Dunst der ausschweifendsten Genußsucht. Antonius war nie ein fester Charakter; Cleopatra macht ihn zum moralischen Renegaten, macht ihn völlig halt- und charakterlos durch dieselben, nur gleichsam idealisirten Mittel, durch welche das üppige Asien den Charakter des römischen Volkes erschlafft und entwürdigt hatte. — Ihm zur Seite stehen Lepidus und Sextus Pompejus, jener ein guter, aber schwacher Mann, ohne Geist und Energie, dieser ein rascher, thatkräftiger Jüngling, doch ohne Besonnenheit und Erfahrung. Sie alle gehen unter, ihr Glanz erbleicht vor dem Glückssterne Octavian's. Er, ihnen gegenüber ohne höhere sittliche Berechtigung, ohne größere Geistes- und Thatkraft, ohne hervorragende Talente, selbst ohne Tapferkeit und Feldherrngeschick, allein gestützt auf seine Klugheit und Mäßigung, und dennoch Aller Sieger! Warum? Weil die Geschichte seiner Zeit vor Allem Klugheit und Consequenz erheischte. Wenn die wahre, sittliche Kraft in einem Volke erstorben ist, da müssen jene Halbtugenden an deren Stelle treten, soll Staat und Volk noch eine Zeit lang vor dem gänzlichen Untergange bewahrt bleiben. Der gänzliche Fall Roms war noch nicht motivirt, noch nicht an der Zeit; den Untergang des römischen Weltreichs wollte die Geschichte noch nicht, und darum erhob sie Octavian zu seinem Be-

herrscher. Aber auch sonst fordert sie, die selbst wesentlich That ist, zuallererst Mäßigung, Besonnenheit, Selbstbeherrschung. Wer diese Eigenschaften nicht besitzt, wer, wie Antonius, sich selbst nicht bezwingen kann, wer, wie Lepidus, mit dem Scepter in der Hand, weinberauscht von den Krokodilen Aegyptens träumend, einschläft, oder, wie der junge Pompejus mit Einem Satze auf den Gipfel der Weltherrschaft zu springen vermeint, der ist nicht berufen, in ihr großes Räderwerk selbständig einzugreifen, den stößt sie von sich in's Verderben. Das ist die allbekannte, und doch so oft verletzte Lehre, die in allen Geschichten mitklingt, hier aber als Grundton das Ganze durchzieht: die Geschichte, wiederum gefaßt von Seiten ihrer autokratischen That- und Entwickelungskraft, bekundet ihre Selbstherrschaft darin, daß sie auch von ihren Trägern Kraft und Ausdauer des Willens, mithin vor Allem Mäßigung, Stetigkeit, Selbstbeherrschung erheischt. —

Dieses Thema klingt auch in Enobarbus' und Fulvia's Untergange wieder; beide stehen ihrem Charakter und Leben nach zu Octavia, Mäcenas und Agrippa in demselben Verhältnisse, wie Antonius zu Octavian. Cleopatra aber, „die bunte, gleißende Schlange des alten Nils", die Repräsentantin der gefallenen Größe, der entarteten, verdorbenen, in ihrer sinnlichen Genuß- und Lebensfülle erstickten Bildung des Orients, die in die römische Welt eingedrungen, mit Schönheit und Anmuth, Geist und Witz überreich ausgestattet, voll von Launen und Widersprüchen und eben so glühenden als rasch wechselnden Leidenschaften, so üppig und wollüstig wie das alte Asien, so phantastisch, seltsam, unergründlich wie das geheimnißvolle Aegypten, durch und durch Natur von orientalischer Pracht und Ursprünglichkeit, aber zugleich eingeweiht in alle Künste einer überfeinerten Civilisation, ein Weib mit allen Lastern und Tugenden des Weibes, halb Grazie, halb Mänade, voller Coquetterie, Wankel-

muth und Selbstsucht, und doch ebenso voller Liebe und Hingebung, ganz aufgehend in weibischem Spiel- und Tändelwerk und doch zugleich hohen Sinnes und genialen Instinktes für wahre Größe, — sie, „die Alles kleidet", weil sie Alles mit dem Zauber einer dämonischen Grazie thut, vermag wohl einen Antonius zu bethören und durch ihn die halbe Welt zu regieren, aber nicht selbst zu herrschen, nicht selbständig zu seyn: sie büßt nicht bloß ihren Uebermuth, ihren launischen Vorwitz, der sie aus dem Putzzimmer, vom Lotterbette, in den Rathssaal der Männer, in Krieg und Schlachten hinaustreibt, sondern sie geht unter wie Antonius, an ihrer eignen innern Haltlosigkeit. Denn trotz ihrer List und Schlauheit ist sie von der wahren Klugheit eben so weit entfernt, als von der Mäßigkeit und Selbstbeherrschung; alle ihre Künste scheitern an dem kaltblütigen, besonnenen Octavian. Sie fällt daher mit Antonius, dessen Sturz ihr Werk ist. Im Untergange sammelt sie noch einmal alle die gebrochenen Strahlen ihrer Kraftfülle und ihres hohen Sinnes: im Leiden, im Sterben, im Selbstmorde ist der Orient stets groß gewesen. Octavian verliert die Hauptfigur in seinem Triumphzuge. Aber der Sieg ist doppelt sein: er hat nicht nur die schon in sich gebrochene Heldengröße, Feldherrnkunst und Geistesüberlegenheit eines Antonius, sondern auch die buhlerischen Künste einer Cleopatra besiegt, und dieser Sieg ist ihm höher anzurechnen als jener. Er behält daher überall vor dem Richterstuhl der Geschichte Recht, weil auch das innere, sittliche Recht stärker auf seiner Seite ist. Er ist freilich ehrgeizig und herrschsüchtig; allein das sind seine Gegner auch. Die Mäßigung aber, die er allein besitzt, ist die erste der politischen Tugenden; denn sie schließt in ihrer Wahrheit die Selbstüberwindung in sich.

Und doch, wie arm erscheint Octavian in dieser seiner armen Tugend, die er doch nur benutzt, um seine Scheingröße,

seine künstliche Herrschaft über ein gesunkenes, nur künstlich noch am Leben zu erhaltendes Volk zu sichern, und die damit zur bloßen Maske der Herrschsucht herabsinkt. Wir lesen seine ganze Zukunft, sein ganzes, langes, würdeloses Leben schon in seinem Charakter, wie ihn Shakspeare uns schildert, alle diese Schauspielerkünste, dieß Laviren und Balanciren, diese Wendungen und Windungen die er brauchen wird, um das Schiff des Staats mit dem Ballast der eignen Größe durch die Wogen der Zeit zu steuern. Die ächte Poesie zeigt uns, wie die Geschichte, in der Gegenwart auch die Zukunft; sie zeigt uns das äußere Glück, das mit dem historischen Rechte Hand in Hand geht, aber in diesem Glücke auch den faulen, wurmstichigen Kern, wenn es eben ein bloß äußeres ist, wenn ihm der ethische Gehalt, die ethische Grundlage fehlt. Der wahre Sieg ist daher weder auf Antonius', noch auf Augustus' Seite: beide haben im höheren Sinne Unrecht. Aber der sittlich verfallene Geist des römischen Volks konnte nicht mehr das Recht und die Wahrheit ertragen. Der große Julius mußte fallen, um seinen Platz dem kleinen Augustus zu lassen: das ist der tragische Ausgang der römischen Geschichte, darin liegt die furchtbare Weisheit, die uns das Stück in jeder Zeile predigt. — So hebt sich hier die Grundanschauung des einzelnen Dramas wiederum zu dem Ganzen der allgemeinen historischen Weltanschauung empor. —

Julius Cäsar ist nach Sprache und Charakter zu urtheilen, wahrscheinlich nur wenige Jahre früher, als Antonius und Cleopatra verfaßt. Collier (Shakspeare's W. VII, 3.) weist zwar in der 1603 erschienenen neuen Ausgabe von Drayton's epischem Gedicht the Barons' Wars eine Stelle nach, die mit einem Urtheil des Antonius über Brutus' Charakter (Act V, Sc. 5) viel Aehnlichkeit hat, und folgert daraus, daß Julius Cäsar schon vor 1603 erschienen seyn müsse. Allein Shakspeare konnte

diesen bezeichnenden Ausspruch auch seinerseits von Drayton entlehnt oder — was wahrscheinlicher ist — zufällig den ähnlichen Gedanken in eine ähnliche Form gekleidet haben; das Gegentheil hat Collier wenigstens nicht bewiesen, ja nicht einmal wahrscheinlich gemacht. Jedenfalls scheint mir dieser Umstand kein ausreichender Grund zu seyn, um Julius Cäsar durch eine Reihe zwischengeschobener Jahre von Coriolan und Antonius und Cleopatra zu trennen. Das letztere Stück findet sich unter dem 20ten Mai 1608 in den Verlagsregistern der Stationers auf den Namen des Verlegers der Folioausgabe eingetragen, und ist daher wahrscheinlich Shakspeare's Dichtung, obwohl sein Name nicht genannt und obwohl kein älterer Druck vor der Folioausgabe von 1623 bekannt ist. Es mag also 1607 entstanden seyn; und da sich annehmen läßt, daß der Dichter erst durch den Julius Cäsar zur Dramatisirung des nächstfolgenden Theils der römischen Geschichte geführt, und andererseits wiederum durch fremde Stücke (auf Henslowe's Bühne), namentlich vielleicht durch ein 1604 gedrucktes Stück Lord Stirling's, das denselben Stoff behandelte, zur Schöpfung seines Julius Cäsar veranlaßt worden seyn dürfte, und da endlich auch Sprach- und Versbau auf eine etwas frühere Entstehung desselben als Antonius und Cleopatra hinweisen, so wird Julius Cäsar etwa um 1605—6 auf die Bühne gekommen seyn, womit auch Malone, Chalmers, Drake und Tieck übereinstimmen. In ihm wie in Antonius und Cleopatra hält sich übrigens Shakspeare ganz ebenso genau an seine Quelle, die North'sche Uebersetzung des Plutarch, wie in Coriolan, nur Antonius' Charakter ist etwas mehr in's Lichte gezeichnet als die Geschichte ihn zeigt; auch insofern tragen alle drei Stücke im Wesentlichen dasselbe Gepräge. Allein der historische Stoff zu Antonius und Cleopatra bot der dramatischen Bearbeitung viel größere Schwierigkeiten

dar als bei J. Cäsar und Coriolan. Das Schicksal des Antonius, mit dem Leben und Geschick Cleopatra's auf's Engste zusammenhängt, erscheint in eine so große Fülle und Mannichfaltigkeit von Verhältnissen, Begebenheiten und Personen verflochten, daß diese Masse kaum zu bewältigen war, ohne der dargestellten Action die Klarheit und Uebersichtlichkeit zu rauben: trotz der gedrängten und daher oft dunklen Kürze des Ausdrucks, deren sich Shakspeare befleißigt und auf der vornehmlich der Unterschied der Diction von der im J. Cäsar beruht, geht die Darstellung doch dergestalt in die Breite und Weite, daß wir das Ganze kaum zu umfassen vermögen. Schon Schlegel tadelte daher, daß das Vorbereitende und Mitwirkende nicht genugsam in Massen gesammelt sey, um den Blick nicht zu zerstreuen; und Gervinus bemerkt, der Charakter des Stücks sey durchgehend zwiespältig, von äußerer und innerer, geschichtlicher und privater, bewegter und ruhender Natur; die genußsüchtige Liebe zwischen Antonius und Cleopatra durchbreche überall den Frieden des politischen Lebens und dieses wiederum die Ruhe dieses Genusses; und selbst dieser Gegensatz werde durch die Kürze und Zerrissenheit der Scenen nicht recht anschaulich. Allein auch nach dieser Seite hin, meine ich, sind die Gesetze der Composition für das historische Drama nicht dieselben wie für die freie dramatische Dichtung: dem historischen Drama muß auch in diesem Punkte eine größere Freiheit gestattet seyn, wenn es nicht an Wahrheit, Tiefe und Bedeutung des Inhalts verlieren soll, was es an Uebersichtlichkeit, Klarheit und Schönheit der dramatischen Form gewinnt. Gerade jene große Fülle und verwickelte Mannichfaltigkeit der Verhältnisse, Begebenheiten und handelnden Charaktere, jener schroffe Gegensatz zwischen dem politischen, öffentlichen und persönlichem privaten Leben, zwischen altrömischer Thatkraft und verweichlichender Genußsucht, gehörte we-

sentlich zum Charakter des Zeitalters, um dessen Darstellung es sich handelte: nur aus einer solchen Lage der Dinge erklärt sich Antonius' Fall und Octavian's Sieg, der Sturz der Oligarchie und die Gründung der Monarchie. Shakspeare konnte hier nicht wohl anders zu Werke gehen, wenn seine Dichtung den historischen Charakter sich bewahren, auf die Würde und Bedeutung eines historischen Dramas nicht Verzicht leisten wollte.

4. König Johann.

Wenden wir uns zu dem zweiten großen Cyklus der englischen Historien, so hat der Dichter bei ihnen anscheinend ein abweichendes Verfahren eingeschlagen, den geschichtlichen Stoff mit größerer Freiheit behandelt, auf sein Publicum und die dramatische Wirkung seiner Dichtungen mehr Rücksicht genommen. Gervinus bestreitet Schlegel's Behauptung, die Hauptzüge der Begebenheiten seyen in Shakspeare's Historien so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und selbst ihre geheimen Triebfedern so lichtvoll durchschaut, „daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen könne." Und H. Courtenay, der sich die Mühe genommen, in einem zweibändigen Werke (Commentaries on the Historical Plays of Shakspeare, London, 1840) von jedem einzelnen Ereignisse, jeder Wendung des Verlaufs der Action nachzuweisen, inwieweit Shakspeare's Darstellung mit ihren historischen Quellen übereinstimme, spricht ihr schließlich so ziemlich allen geschichtlichen Werth ab. Allein wenn Gervinus — dessen Urtheil in historischen Dingen sicherlich höher zu achten ist als das des Herrn Courtenay, — ausdrücklich anerkennt, Shakspeare schiebe zwar häufig eine Reihe von Thatsachen, die einer einheitlichen Behandlung sich darboten, zusammen, er begreife verschiedene Handlungen unter einer Ursache und beziehe sie auf einerlei Urheber zurück, um den Reichthum der Geschichte

nutzen zu können ohne die Einheit der Handlung aufzuheben, er sondre andre Thatsachen aus, die sich dieser Einheit nicht fügten, kurz er achte zwar weder das Gesetz der Chronologie noch was überhaupt äußere Wahrheit heißen könne, aber er achte stets „das Gesetz der inneren Wahrheit", jener „Einen, höheren und allgemeinen Wahrheit", die er nicht wie der prosaische Historiker, bis in's kleinste Einzelne hinein und nach ihren verschiedensten Seiten in dem geschichtlichen Stoffe suche, sondern aus einer Reihe von Thatsachen heraushebe, „die aber eben dadurch, daß sie aus geschichtlichen, wahren und wirklichen Thatsachen hervorgehe und durch solche gestützt und getragen werde, gleichsam eine doppelte Gewähr, der Geschichte und Dichtung zugleich, erhalte", — wenn Gervinus sonach die innere historische Wahrheit in Shakspeare's Darstellung ausdrücklich anerkennt, so behauptet er im Grunde dasselbe, was Schlegel meinte und nur in weniger präciser, dem Mißverständniß unterliegender Form aussprach. Denn die Geschichte „nach der Wahrheit erlernen", heißt nicht, die äußern historischen Thatsachen auswendig lernen, sondern deren Sinn und Bedeutung verstehen, die „innere Wahrheit" derselben kennen lernen. Diese innere Wahrheit aber liegt in der neueren Geschichte tiefer, verborgener, als in der antiken: in jener sind die Verhältnisse und Zustände, aus denen die Ereignisse entspringen, nicht so natürlich einfach, die leitenden Ideen und Persönlichkeiten, die Charaktere der Völker und ihrer Führer treten nicht so plastisch rund und deutlich heraus wie im Alterthum: selbst ein Zeitalter wie das des Antonius und der Cleopatra erscheint noch klar und einfach verglichen mit den Zeiten König Johann's, Heinrich's IV und seiner Nachfolger. Hier also konnte der Dichter den historischen Stoff, seiner äußeren Erscheinung nach, nicht mit derselben Treue und Gewissenhaftigkeit im Spiegelbilde der Poesie wiedergeben; hier

mußte er, je bedeutender und complicirter die Masse der Begebenheiten, die Zahl und die Charaktere der handelnden Personen, die mitwirkenden Verhältnisse und Zustände waren, um so öfter die Thatsachen „zusammenschieben“, verschiedene Handlungen „unter einerlei Ursache begreifen oder auf einerlei Urheber zurückbeziehen“, um so weniger konnte er es vermeiden, das Gesetz der Chronologie und was Alles äußere Wahrheit heißen kann, gelegentlich zu verletzen. Dazu kommt, daß ein Theil der englischen Historien in die Jugendzeit, alle aber (mit Ausnahme Heinrich's VIII) in die ersten beiden Stadien der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's fallen, in eine Zeit, in welcher er noch nicht zur vollen Reife des Geistes, zur vollen Meisterschaft in der Ausübung seiner Kunst gelangt war. Um so bewundernswürdiger ist es, daß es ihm dennoch überall gelungen ist, die innere Wahrheit zu treffen und in den ihr eignen Zügen an den historischen Thatsachen zur Anschauung zu bringen.

Die meisten und stärksten Abweichungen von der Geschichte finden sich daher in den drei Theilen Heinrich's VI, Richard III und König Johann. In Betreff des letzteren Stücks — das ich an die Spitze meiner Betrachtung stelle, weil es, wie Schlegel bemerkt, den Prolog zu den übrigen englischen Historien bildet, — erklärt sich dieß zunächst daraus, daß Shakspeare hier an ein älteres, wie es scheint höchst populäres Drama desselben Namens und Inhalts, das den großen ihm gezollten Beifall auch einigermaßen verdiente, eben wegen seiner Popularität gebunden war; außerdem aber verlangte der historische Stoff selbst, wie sich zeigen wird, verhältnißmäßig mehr Kürzungen, Zusammenschiebungen, Verletzungen der Chronologie 2c. als anderswo. Gleichwohl erscheinen auch hier alle Hauptthatsachen und Hauptcharaktere historisch getreu wiedergegeben, und die Abweichungen von der Geschichte bestehen nur darin, daß Arthur (wenig-

stens nach der Chronik des Math. Paris) bei seiner Gefangennehmung nicht so jung, kein so reines, zartbesaitetes, an der Politik völlig unbetheiligtes Kind war, daß sein und Johann's Tod viel weiter (fast 14 Jahre) auseinanderlagen, daß der Erzherzog Leopold, der Richard Löwenherz eine Zeit lang gefangen hielt, in die Geschichte Johann's hineingezogen und mit dem Grafen von Limoges, vor dessen Schloß Chalüz Richard fiel, verschmolzen erscheint, daß der Bastard Faulconbridge in der Rolle, die er hier spielt, keine historische Person ist, sondern nur der volksthümlichen Tradition von einem natürlichen Sohne Richard's Löwenherz, Namens Philipp (der nach Holinshed 1199 den Grafen von Limoges, um den Fall seines Vaters zu rächen, getödtet haben soll) angehört, und daß nicht Johann's Mißregierung und despotische Verletzung aller Rechte des Adels und Volks, sondern vornehmlich der ihm Schuld gegebene Tod Arthur's als Hauptmotiv des Abfalls der Barone dargestellt und daher der Ertheilung der s. g. magna charta gar nicht erwähnt wird (Courtenay, a. a. O. I, 1 ff.). Diese Vernachlässigung eines geschichtlich so wichtigen Factums wird dem Dichter von den modernen Historikern und Kritikern zum Hauptvorwurf gemacht, und auf Mangel an historischem Sinn oder (von Courtenay) auf Rechnung einer höfisch schmeichlerischen Rücksichtsnahme für die Königin Elisabeth — welche sich um die magna charta sehr wenig kümmerte — geschoben. Allein Kreyßig erinnert mit Recht daran, daß auch die Historiker des sechszehnten Jahrhunderts, Fortescue, Thomas-Smith, Holinshed, nur sehr oberflächlich und beiläufig mit der Geschichte jenes berühmten Privilegiums sich beschäftigen, und daß die ganze Verfassungsfrage für das englische Volk erst durch die Kämpfe zwischen den Stuarts und den Gemeinen eine durchgreifende Bedeutung erhielt. Shakspeare's Publicum wußte wahrscheinlich

wenig oder nichts von der magna charta und noch weniger von ihrer historischen Wichtigkeit. Dieses Gewicht hatte sie in der That nicht unmittelbar, in der Zeit ihrer Entstehung selbst — in welcher Adel und Bürgerschaft sie nur als ein Schutzmittel gegen Johann's Willkührherrschaft, als Bekräftigung seines Versprechens einer besseren Regierung betrachteten und gefordert hatten, — sondern sie gewann es erst in der Zukunft. Der Dichter, dem es darauf ankam, die innere Wahrheit der Geschichte Johann's und in ihr Geist und Charakter des Mittelalters überhaupt und zwar nicht bloß von Seiten seiner politischen, sondern auch seiner ethischen Motive und Grundlagen zur Anschauung zu bringen, konnte daher dieses äußere, zur Zeit bedeutungslose, nur auf Johann's persönliches Verfahren bezügliche Factum in seine Darstellung nicht wohl aufnehmen, ohne sie mit einem überflüssigen Ballast zu beschweren und das historisch-poetische Interesse zu beeinträchtigen. Aus demselben Grunde und mit demselben Rechte erlaubte er sich die übrigen Abänderungen der historischen Daten oder vielmehr behielt sie aus dem älteren K. Johann bei. Denn der historische Dramatiker ist der Hofpoet, nicht der Hofbediente der Geschichte; er kann oft nur historisch treu seyn, wenn er in gewissen Dingen untreu ist. Und zu dieser Untreue berechtigt ihn die Geschichte selbst, nach welcher jedes große Ereigniß wie jeder große Mann eine Anzahl von Trabanten, Gehülfen und Dienern um sich hat, deren Auswahl mehr oder minder zufällig erscheint und die daher auch andre hätten seyn können, ohne daß dadurch die in den Hauptmomenten der historischen Entwickelung liegende Bedeutung würde verletzt worden seyn. Alles was zur Veranschaulichung dieser Bedeutung der Thatsachen dient, und wäre es das anscheinend Kleinste und Unerheblichste, hat er aufzunehmen, alles Andre muß dem freien Schalten und Walten seines künstleri-

schen Genius überlassen bleiben. Je größer er ist, desto weniger wird er zu ändern brauchen, desto mehr wird sein freies Schaffen historische Dichtung seyn. Nur so kann die Geschichte und geschichtliche Wahrheit in der Beschränkung, welche die künstlerische Form dem Dichter auferlegt, Gegenstand der Kunst seyn. Darum kann man freilich selbst aus Shakspeare's Dramen die Geschichte nicht erst kennen lernen, — dafür giebt es Schulmeister und Geschichtsbücher genug in der Welt, — und Courtenay's Untersuchung, ob Shakspeare's Historien geeignet seyen, Geschichte zu lehren d. h. den Schulmeister zu vertreten, ist daher im Grunde sehr überflüssig. Dennoch gereicht selbst diese schulmeisterliche Untersuchung nur zu seiner Verherrlichung. Denn es ergiebt sich aus ihr, wie Gervinus andeutet, daß Shakspeare's Abweichungen von seinen historischen Quellen in der That fast nur einzelne Anachronismen, Auslassungen und Zusammenziehungen, hier und da eine veränderte Beleuchtung des Gemäldes oder Bereicherung desselben durch eingeschaltete Nebenfiguren betreffen (so nicht nur bei K. Johann, sondern auch bei Heinrich IV, Courtenay I. 75 ff., bei Heinrich VI, Courtenay I, 213 ff. ꝛc.).

Ich beginne nach diesen einleitenden Bemerkungen — die auf sämmtliche Dramen aus der englischen Geschichte Anwendung finden — meine Betrachtung derselben mit König Johann, weil das Stück in mehr als einer Beziehung nicht bloß der Prolog, sondern die Basis des ganzen Cyklus ist. Wie im Coriolan das Wesen des antiken Staats durch das ihm wichtigste Verhältniß zu seiner Grundlage, dem Familienverbande, dargestellt erscheint; so wird uns hier zunächst eine Aussicht eröffnet in den wesentlich verschiedenen Begriff des mittelalterlichen Staatslebens. Der antike Staat, wie er aus dem natürlichen Familienleben hervorgewachsen, selbst nur der erweiterte, rechtlich

festgestellte, organisirte Familienverband war, so würde er seinen Begriff erfüllt haben, wenn er das, was die Familie im beschränkten Kreise und in ungebundener, unentwickelter, persönlicher Gestalt war, auf seinem erweiterten Gebiete in allgemeiner, gesetzlich geregelter und gegliederter Form dargestellt hätte. Dann würde jeder Conflict zwischen dem Rechte der Familie und des Staats verschwunden seyn. Mit andern Worten: die naturgemäße Ordnung des menschlichen Daseyns, die im Familienverbande auf unmittelbare persönliche Weise und damit noch als bloßer Keim gegeben war, sollte mit der Erweiterung der Familie zum Geschlecht und Volk, im Staate mit bewußter Klarheit und Bestimmtheit zu einem rechtlich und gesetzlich fest gegliederten Organismus ab- und ausgebildet werden. Das war der Begriff des antiken Staates, der Zielpunkt seiner Entwickelung, die demgemäß zur republicanischen Form hinstrebte und in der kurzen Blüthezeit der römischen Republik ihrem Ziele am nächsten kam. — Ganz anders der mittelalterliche Staat. Er entwickelte sich theils aus dem tiefgewurzelten Hange des germanischen Volksgeistes zu unbeschränkter persönlicher Freiheit, theils auf der Basis der ethischen Ideen und der allgemeinen Weltanschauung des Christenthums, wie sie der Geist der Zeit auffaßte. Das Ineinandergreifen, der wechselnde Kampf und Frieden dieser beiden Factoren bildete das mittelalterliche Staatsleben: der erste Factor gab die Form her, die feudale Verfassung des Staats, der zweite den ideellen ethischen Inhalt, die Anschauung des Staats als des irdischen Abbildes des Reiches Gottes, das die Kirche repräsentirte, das Abbild natürlich getragen und bedingt von seinem Urbilde. Wie der Geist den Körper in wechselseitiger Einheit und Unterschiedenheit zu seinem Organe hat, so sollte die Kirche in gleicher Wechselbeziehung die höhere, leitende Potenz des Staats seyn. Seine

Grundlage war mithin nicht mehr das natürliche Daseyn des Menschen mit seiner naturgemäßen Ordnung. Das bloß natürlich Menschliche sollte vielmehr aufgehoben werden, und an seine Stelle das göttlich Menschliche treten, an die Stelle der natürlichen Ordnung mithin die göttliche Ordnung, d. h. die Hierarchie und deren Gipfelpunkt, der Stellvertreter Christi: so wollten es wenigstens Papst und Klerisey und wußten ihre Ansicht das eigentliche Mittelalter hindurch zur allgemeinen Geltung zu bringen. Man kann daher sagen: die Stelle des natürlichen Familienverbandes nahmen im Staatsleben des Mittelalters als Grundlage seiner Gestaltung und Princip seiner Entwickelung zwei wesentlich ethische, geistige Verbindungen ein: zunächst der Lehnsverband, auf freie Hingebung und persönliche Treue gegründet, sodann der religiöse Verband, die Kirche. Sie war die allgemeine, nothwendige, unauflösliche Verbindung aller Menschen zu Einem vielgegliederten, vom heiligen Geiste geleiteten, d. h. von Papst und Klerus beherrschten Ganzen; der Lehnsverband dagegen war die besondere, immer wieder zu erneuernde und somit auflösbare Vereinigung Einzelner mit einem Einzelnen, in welcher der persönlichen Freiheit der größtmögliche Spielraum gelassen war, und der Lehnsherr wie der Vasall nur so viel galt, als er durch seine Macht und seine persönliche Energie sich gelten machen konnte. So locker und schwach diese Einheit war, so fest und gediegen war jene; und da beide in einem innern Gegensatze gegen einander standen, da der Hang zu persönlicher, aller Schranken spottender Freiheit mit dem hierarchischen Streben nach absoluter Herrschaft vielfach in Conflict gerathen mußte, so mußte das Ineinandergreifen beider Factoren eben so oft zu einem feindlichen Zusammenstoß werden; und in diesem Kampfe mußte die Kirche so lange siegreich seyn, als jene Anschauung des Staats und die Feudal-Verfassung be-

stand. Denn dieser Anschauung gemäß war der Staat, indem er mit der Kirche in Streit gerieth, zugleich im Streite mit sich selber, und es war daher ganz natürlich, daß mit einem solchen Streite auch stets der Feudal-Verband sich auflöste, indem die Kirche als die Beherrscherin der Gewissen seine Grundlage, die bindende Kraft des Eides und damit die Verpflichtung zur Treue, ihm entzog. Andererseits war die Feudal-Verfassung an sich selbst eine fortwährende Versuchung für jeden großen Vasallen, selbst den Herrn zu spielen, und wie er dem Könige zum Throne verholfen und die Stütze des Thrones war, so ihn auch wieder herabzustoßen, wenn er ihm nicht mehr zusagte; der Lehnsverband war daher selbst im beständigen Wechsel zwischen Zerfall und Aufbau begriffen und damit der stets bereitliegende Hebel für die Anmaßungen der Kirche. — Diese Beschaffenheit, dieser Zustand des mittelalterlichen Staatslebens ist gleichsam der allgemeine Boden, auf welchem die zehn großen Dramen, an deren Spitze König Johann steht, sich bewegen. —

Wie nämlich im Coriolan der antike Staat im Conflict erscheint mit seiner Grundlage, dem Familienverbande und dessen Rechten, so liegt in König Johann das Hauptgewicht der Darstellung auf dem Kampfe zwischen dem mittelalterlichen Staate und seiner Einen Basis, der Kirche. Wie die Kirche die ideelle Seite und damit gleichsam das Ethos, das Gewissen des Staats war oder doch seyn wollte, so spiegelt sich dieser Kampf zunächst in Johann's persönlichem Leben und Charakter, in jenem durchgehenden Ringen zwischen seinem besseren Selbst, das auf männliche Würde, Selbständigkeit und rasche entschlossene Thätigkeit angelegt war, und seiner Neigung zu Willkühr, Herrschsucht und Anmaßung, zu Launenhaftigkeit und leidenschaftlicher Unbesonnenheit ab. Mit sich selbst uneins, verfällt sein von Natur disharmonisches Wesen in völlige Charakter-

losigkeit und Inconsequenz. Er vermag, obwohl er bis zum Morde seine Zuflucht nimmt, den wankenden Thron weder gegen den Rechtsanspruch Arthur's, noch gegen die Eingriffe Frankreichs und der Kirche zu behaupten. Sein Unrecht, seine Gewaltthätigkeit und sein inconsequentes, willkührliches Verfahren, sein Zerfall mit der Kirche und die Intriguen der letzteren werden zum Motive des Treubruchs Frankreichs, des immer wieder ausbrechenden Kampfes nach außen, wie der inneren Zerwürfniß des Reichs. Das Verhältniß zur Kirche ist der Pulsschlag der ganzen historischen Action: Johann's Verlegenheiten, seine Erniedrigung, sein Tod, sind ihr Werk, zu dem sie nur das Unrecht, das an seiner Krone haftet, seine eigene Charakterschwäche und die Haltlosigkeit des durch Johann's Willkührherrschaft gelockerten Feudalverbandes als Mittel geschickt zu benutzen weiß. —

Allein nicht bloß die äußere Seite, Johann's Königthum und sein Verhältniß zu Adel und Volk, sondern auch die innere Seite des großen Ganzen, nicht bloß der Staat, sondern auch die Kirche selbst ist in ihrem innersten Kerne faul. Die Politik erscheint hier wie dort unsittlich, selbstsüchtig, anmaßend, und damit von ihrer wahren Basis losgelöst; auch die Kirche will nur äußern Glanz, Ansehn und Macht; sie verkennt ganz ihr Wesen und ihren wahren Beruf, und erniedrigt sich durch ihr treuloses, ränkevolles Verfahren und durch sophistische Verdrehung der Grundgesetze aller Sittlichkeit eben so tief wie die weltliche Macht: Cardinal Pandulpho ist das gelungenste Bild der anmaßenden, ganz in Herrschsucht und Eigennutz aufgegangenen Hierarchie, das je von einem Dichter gezeichnet worden. Darum gewinnen zuletzt weder die Kirche noch die Königsgewalt in jenem Kampfe; der Vortheil fällt vielmehr vornehmlich auf die Seite des Volkes und des Adels, welche sittlich und

bürgerlich noch am gesundesten erscheinen. Ihr Repräsentant ist Faulconbridge, der Bastard des Löwenherzigen Richard. Er ist im ganzen Stücke der freieste, kräftigste, von keinem Vorurtheil, von keinerlei Rück- und Absichten gebundene Mann, und um dieß zu seyn, dazu dient selbst seine Geburt, die ihn an das herrschende Königsgeschlecht, aber auch an das Volk knüpft. Seine Motive sind die reinsten oder läutern sich wenigstens allgemach zu den reinen Motiven hingebender Vaterlandsliebe und ritterlicher Ehre; darum darf er allein ungestraft Allen die Wahrheit sagen, und sagt sie mit jener übersprudelnden Fülle des Humors, die nach Shakspeare'scher Psychologie wahrhaft kräftigen und gesunden Geistern meist zu Gebote steht. In diesem Humor, der nicht aus grübelnder Reflexion, sondern aus der unverfälschten, körnigen, lothrechten Natürlichkeit seines Wesens wie aus einem klaren, hoch über den Stätten der verdorbenen Civilisation entspringenden Gebirgsquell hervorsprudelt, verspottet er mit kühnen, treffenden Schlagworten theils den Eigennutz, die Feigheit und Aufgeblasenheit, den Wankelmuth und die Unwahrhaftigkeit der die Handlung leitenden Personen, theils die gemeine Selbstsucht der staatlichen und kirchlichen Politik, und zeigt uns im Spiegel seiner derben Ironie die innere Haltlosigkeit der kirchlichen und politischen Zustände Weil er allein die haltende, aufbauende, wiederherstellende Kraft der Sittlichkeit im Busen trägt, so ist er es auch vornehmlich, der England vom Verderben der Zwietracht, wie aus den Klauen Frankreichs und des Papstthums rettet. Ueber die Gewalt der mächtigsten Potenzen erhebt sich also die äußerlich-untergeordnete Macht der Ritter- und Bürgerschaft, weil auf ihrer Seite die sittliche und männlich-thätige Energie steht: — das ist die immer wiederholte Lehre der Weltgeschichte, und nebenbei der Sinn der magna charta.

Das Resultat der dargestellten Wirren und Kämpfe ist die Freiheit des englischen Volkes, nach innen begründet durch den Fall von Johann's Willkührherrschaft, nach außen durch den Sieg über Frankreich und die Anmaßungen der Kirche. Johann stirbt, aber sein Tod ist der Anfang zur Wiederherstellung des Staats: nicht nur die englischen Großen kehren zu ihrer Pflicht zurück, womit Frankreich zugleich geschlagen ist, sondern das Gift, das die Hand eines Geistlichen dem Könige mischte, zerstört auch den eignen Vortheil der Kirche, indem mit Johann's Tode die von ihm bereits anerkannte Lehns-Oberherrlichkeit des Papstes über England zu Grabe geht: die Rivalität der Kirche gegen den Staat, ihr Streben nach äußerer Macht und Herrschaft zerstört sich in sich selbst. — So erscheint das Thema des Ganzen, die Darstellung der neueren Geschichte von Seiten des ihr eben so eigenthümlichen als wesentlichen Verhältnisses zwischen Staat und Kirche, in mannichfaltigen Variationen durchgeführt. Das Drama zeigt, daß dieß Verhältniß in Wahrheit kein äußerliches, kein phantastisch-ideales, wie es das Mittelalter faßte, sondern ein inneres, real-ethisches ist, und daß der Staatsorganismus nothwendig krankt und verfällt, wo dasselbe seine ethische Kraft verloren hat und damit in sich selbst aus dem Gleichgewicht gekommen ist. Es zeigt, daß es der Geschichte weder auf Königthum noch auf Papstthum, weder auf diese noch auf jene Form von Staat und Kirche, noch auf Kirche und Staat überhaupt ankommt, daß ihr beide vielmehr nur Formen der Bethätigung des ethischen, religiös-sittlichen Geistes sind, und daß deßhalb weder der Staat noch die Kirche etwas vermögen ohne und noch weniger gegen die sittliche Kraft, möge letztere auch äußerlich noch so ohnmächtig scheinen. Man kann daher sagen, der leitende Gedanke der Dichtung sey in den Schlußworten Faulconbridge's angedeutet, wenn er sagt:

Dieß England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun diese seine Prinzen heimgekommen,
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu.

Denn diese Treue, diese Eintracht kann sich nur halten, wenn der Staat vom kirchlichen, die Kirche vom Staatsgeiste, d. h. beide vom Geiste ächter Sittlichkeit beseelt sind.

Das Schicksal, Thun und Leiden aller Nebenfiguren ist natürlich durch den Gang der Hauptaction wie diese durch den leitenden Gedanken des Ganzen bedingt und bestimmt; er wird sich daher auch in allen Nebenpartieen abspiegeln. Des Königs von Frankreich, des Dauphins und des Erzherzogs von Oestreich Pläne scheitern an ihrer eigensüchtigen, anmaßlichen, treulosen, dem Wesen des Staats nicht minder widersprechenden Politik; damit gehen auch Blanca's Hoffnungen zu Grunde. Das Benehmen der englischen Großen erklärt sich aus ihrer feudalen Stellung zur königlichen Gewalt und der erborgten, durch Schwäche, Wankelmuth und Gewaltthätigkeit ihren Mangel an Berechtigung selbst erweisenden Majestät Johann's. Wo das Ganze in seinem innersten Wesen krank ist, da können auch die einzelnen Glieder nicht vollkommen gesund seyn. — Constanze's und Arthur's Geschick aber gehört zunächst episodenartig zu Johann's Leben, zugleich erscheint es bedeutsam in die Staatsgeschichte verflochten. Es bildet das Seitenstück zu jener Grundlehre des Ganzen: Nichts wird mehr von der Geschichte desavouirt als Leidenschaftlichkeit und Mangel an Selbstbeherrschung, die Erbfehler der weiblichen Natur. Weiber sollen sich nicht in die Geschichte mischen, weil die Geschichte Thaten verlangt, und dazu sind sie meist unfähig. Das Pathos der Mut-

terliebe, das Constanzens Seele beherrscht, ist zwar ein eben so edles als unter den gegebenen Verhältnissen berechtigtes Motiv. Aber einerseits ist es nicht ganz rein und lauter, — es mischt sich offenbar eine gute Dosis Ehrgeiz und Herrschsucht hinein, — andrerseits wird es in Constanzens heftigem Wesen zur maßlosen Leidenschaft, die blind und taub ihr Ziel verfolgend, den ehernen Schritt der Geschichte aus seiner Bahn zu drängen trachtet, und als ihr dieß nicht gelingt, zu einer Höhe sich steigert, auf der sie in selbstmörderische Wuth sich verkehrt. Die Ungeduld dieser Leidenschaft, mit der Constanze ihrem Sohne, obwohl er doch in seiner Unmündigkeit noch nicht auf den Thron gehört, sein Recht zu verschaffen sucht, ist es in der That allein, die sie und ihn mit Recht vernichtet. Arthur, weil an sich unselbständig, nur Kind seiner Mutter, mußte daher, obwohl persönlich unschuldig und vor den Nachstellungen Johann's durch Hubert's Mitleid gerettet, dennoch seinen Tod finden. Hätte seine Mutter die Besonnenheit gehabt, zu warten, bis er selbst durch männliche That sein Recht geltend machen konnte, und als Mann ein volles Recht erst gehabt hätte, so würde ihm und ihr von selbst zugefallen seyn, was ihnen gebührte. —

Dazu kommt, daß der historische Stoff, den die Regierung Johann's darbot, die durchgängige Zersplitterung der Interessen, das Auseinanderfallen des Staatsorganismus, die vielen Wechselfälle des Glücks und die Unbeständigkeit der selbstsüchtigen Staatsklugheit, das oscillirende Vor- und Zurückschreiten des Ganges der Geschichte, ehe sie zu ihrem Resultate anlangt, die Masse der Begebenheiten und der handelnden Personen, eine Reduction und Concentration dieser Mannichfaltigkeit auf bestimmte, klar hervortretende Haupterscheinungen gebieterisch forderte. Shakspeare brauchte also nothwendig Repräsentanten: vor allen einen Repräsentanten des Unrechts, der Gewalt-

thätigkeit und rücksichtslosen Willkührregierung Johann's, eine Persönlichkeit, an deren Behandlung durch ihn diese Grundzüge seines Charakters — die vornehmlich seinen Fall verursachten — in schärfster klarster Form sich veranschaulichen ließen, eine Persönlichkeit wie Arthur, den, trotz seiner kindlichen Unschuld, Anmuth und Liebenswürdigkeit, Johann bis zum Tod verfolgt, bloß weil er seiner Herrschsucht im Wege steht, und an dessen Schicksal daher ebenso klar und prägnant das ethische Element, das auch hier mit der Politik verflochten erscheint, hervortritt. Aber auch einen Repräsentanten des allgemeinen ritterlichen Heldengeistes der Zeit wie Faulconbridge, dessen Gegenbild der hohle, ruhmredige Erzherzog von Oesterreich ist, beide zugleich Repräsentanten der nächsten historischen Vergangenheit unter Richard Löwenherz; sodann einen Repräsentanten des Papstthums, wie Cardinal Pandulpho; Repräsentanten des hohen englischen Adels, wie die Grafen von Salisbury, Norfolk 2c.; einen Repräsentanten der im Volke noch waltenden Loyalität, des bereitwilligen Gehorsams gegen die königliche Gewalt, der aber, zum Zeichen des gesunden Sinns, vor dem unzweideutigen Verbrechen doch schließlich zurückschreckt, wie Hubert de Burgh; ja sogar einen Repräsentanten des mittelalterlichen Aberglaubens (der Caricatur des mächtigen Kirchenglaubens) wie der Prophet Peter von Pomphret. Die Geschichte bietet dem Dichter nicht überall und in jeder Zeit solche representative men dar; wo sie fehlen, muß er selber sie schaffen, aber nicht nach eignem Belieben erschaffen, sondern aus gegebenen historischen Zügen gleichsam zusammensetzen; nur so, als Porträts des Geistes der Zeit, können sie auf historische Geltung Anspruch haben; — aber solche Porträts zu malen, wird nur den größten Meistern des historischen Dramas gelingen. —

Für die Entscheidung der Frage, wann König Johann auf

die Bühne gekommen, ist der einzige äußere Anhaltspunkt der Umstand, daß das Stück bereits von Meres in der oft citirten Stelle seiner Schrift erwähnt wird. Kann von ihm nicht, wie Tieck annahm, jener ältere, schon 1591 im Druck erschienene K. Johann, dessen ich oben gedachte, gemeint seyn, weil das Stück m. E. nicht von Shakspeare herrührt, so steht nur so viel fest, daß unser Drama vor 1597 entstanden seyn muß. Die meisten Kritiker setzen es erst um 1596—97; ich glaube meinerseits, daß es um einige Jahre früher entstanden seyn dürfte. Zwar finden sich nur wenig gereimte Stellen darin — weil der Stoff weder zu lyrischen Ergüssen noch zum Ausdruck ruhiger contemplativer Betrachtung Anlaß bot, — aber es sind gerade oft überschlagende Reime angewendet, die in den späteren Werken Shakspeare's immer seltener werden. Auch ist das Stück mit Ausschluß aller Prosa durchgängig in Versen geschrieben, — obwohl ich auf diesen Umstand, den Gervinus hervorhebt, kein großes Gewicht lege, weil Shakspeare in seinen Tragödien und historischen Schauspielen, abgesehen von den eingeflochtenen komischen Scenen, regelmäßig nur Personen aus den niederen Klassen des Volks in Prosa sprechen läßt, solche Personen und solche Scenen hier aber nicht vorkommen. Von größerem Gewicht ist m. E. die im Allgemeinen klare, ebenmäßig dahinfließende, von verwickelten Gleichnissen, Constructionen und Gedankenverknüpfungen noch freie Sprache und der ihr entsprechende, durchschnittlich regelrechte, fast eintönige Versbau mit seinen meist männlichen Versendungen, — ein Umstand, auf den K. Elze aufmerksam gemacht hat. Ich bin daher geneigt anzunehmen, daß K. Johann um 1593—94 entstanden seyn dürfte, also in der Zwischenzeit nach Vollendung der älteren großen Tetralogie der englischen Historien, welche die drei Theile Heinrich's VI und Richard III umfaßt, aber vor Beginn der jüngeren, welche

aus Richard II, Heinrich IV (1 und 2 Thl.) und Heinrich V sich zusammensetzt. —

5. Richard II.

Richard II ist in vieler Beziehung das Gegenstück zu König Johann. Während letzterer die angemaßte Königswürde durch schlechte Mittel vergeblich zu behaupten sucht, verliert Richard sein gutes Recht durch schlechten Gebrauch. Die Geschichte in ihrer Lebendigkeit duldet keine abstracten, todten Begriffe. Die fixirte Formel eines äußerlichen, juristischen, von Menschen gemachten Rechtes ist ihr eben nur Formel; Geltung hat für sie nur das Recht, das wirklich recht ist, sofern es seinen Grund in der Sittlichkeit hat. Dieses Recht hat Richard verscherzt, weil er selbst es mit Füßen tritt. Auch die höchste weltliche Macht ist von den ewigen Gesetzen der Weltgeschichte nicht eximirt: auch das Recht der Majestät von Gottes Gnaden verliert seine Berechtigung, sobald es von seiner Grundlage, der Gnade Gottes, dessen Gerechtigkeit keine Jurisprudenz, keine Erb- und Familienrechte in Widerspruch gegen das alleinige Recht der Wahrheit und Vernunft kennt, sich losgelöst hat. Richard pocht umsonst auf sein juristisches Recht, umsonst auf den heiligen Namen Majestät, umsonst ruft er die Engel dessen, der ihn zum König gesetzt: sein Recht und sein Name bewegen keinen Strohhalm, weil ihnen die schaffende Macht jenes innern Rechtes fehlt. Sein Volk verläßt ihn, weil er es zuerst verlassen; das Unrecht der Empörung siegt; Richard's an sich edlere Natur, die nur ausgeartet ist, unterliegt der Klugheit und Mäßigung eines Bolingbroke. So wenig wahrhaft sittliche Gesinnung auch der nachmalige Heinrich IV zeigt, — dem unwürdigen, höchst unköniglichen Benehmen Richard's gegenüber erscheint er wie ein Tugendheld; jedenfalls besitzt er, was über

den Erfolg allein entscheidet und den Fürsten vor Allem Noth thut, Klugheit, Selbstbeherrschung, Willens- und Thatkraft.

Unter einem so unköniglichen Könige muß auch das Land in Verderben und Zwietracht gerathen. Gleich im Anfange des Stücks sehen wir daher die Großen des Reichs in heftigem Streite begriffen, das Volk in Irland empört, die königliche Familie selbst zerrissen. Die Herzogin von Gloster klagt um das Schicksal ihres Gemahls; Richards willkührliche Entscheidung des Zwistes zwischen Norfolk und Bolingbroke, die Verbannung des Sohnes wirft den alten Gaunt auf das Sterbebette; umsonst warnt er den König; die Wahrheit verhallt an den tauben, von Schmeichelreden verstopften Ohren. Willkühr auf Willkühr, Schande auf Schande häufend, verpachtet Richard sein Königreich, und zieht alle Güter des Hauses Lancaster räuberisch ein, um die irische Empörung zu stillen. Das ist der Wendepunkt seines Schicksals. Indem er, trotzend auf sein angestammtes Recht, auf seine Königswürde von Gottes Gnaden, doch zugleich alle Erb- und Familienrechte mit Füßen tritt und zugleich sein Gott verliehenes Amt verkauft, ist er, mit sich selbst im vernichtenden Widerspruche, selbst der erste Empörer, säet er selbst die Revolution, die ihm Thron und Leben raubt. Indem er dem Rechte der geschichtlichen Vergangenheit (was der wahre Inhalt des s. g. Rechts der Erblichkeit ist) Hohn spricht, stellt er sich selbst auf eine bodenlose Zukunft. Nur das Alter, das in der bessern Vergangenheit lebt, das in ihm noch immer seinen edlen, heldenmüthigen Vater erblickt: der gute, ehrliche, aber schwache, lässige York mit seinem ihm sehr unähnlichen Sohne, der strenge, unparteiische, Recht und Unrecht in gleicher Schale wägende, aber eben deßhalb unthätige Bischof von Carlisle, der alte, wenig vermögende Salisbury bleiben ihm treu; das kräftige Mannes- und Jugendalter dagegen, seiner Natur nach angewiesen auf die

Gegenwart und Zukunft, die, von Richard untergraben, wankt und den Einsturz droht, wankt ebenfalls, fällt ab, tritt zu den Empörern über. Gottes Leitung und Fügung der Dinge, auf die er so zuversichtlich pocht, entscheidet gegen ihn: um einen Tag früher aus Irland zurückgekommen, würde er ein schlagfertiges Heer vorgefunden haben; jetzt durch die zufällige Verzögerung, durch das Gerücht seines Todes getäuscht, hat es sich zerstreut, oder ist zu Heinrich übergegangen. So von allen Mitteln entblößt, zuletzt sich selbst verlierend und kraftlos in sich zusammenbrechend, überliefert sich Richard den Händen seiner Feinde; sein Leben wie ein angefaulter Stamm wird von dem Sturme gebrochen, den er selbst heraufbeschworen hat. Seine Creaturen, Bushby, Bagot, Green, Wiltshire, die dem schlechten Herrn schlecht dienten und ihn in seiner Willkühr und Ungerechtigkeit bestärkten, fallen wie die Zweige noch ehe der Stamm sinkt. Die Königin, schon im Glück von einem „namenlosen Schmerze gedrückt," mit ahnungsvoller Furcht in die Zukunft schauend, d. h. wohl fühlend, daß nur Unheil aus Richard's unheiligen Thaten hervorgehen kann, aber ohne Kraft und Willen, ihnen so viel an ihr lag zu steuern, sie, die Genossin der unköniglichen Verschwendung ihres Gemahls, die schweigend am Sterbebette des alten Gaunt dessen fruchtlose Mahnungen, die Schmähreden Richard's und seinen Befehl zum Raube der Lancaster'schen Güter mit anhören konnte, — sie theilt mit Recht das Loos ihres Herrn. Beide aber erhebt das Unglück über ihr Schicksal, und schlägt die Lichtfunken heraus, die in Richard's edel angelegter Natur schlummern. Denn Richard ist keineswegs bloß ein schwächlicher, schaler, ungeberdiger Wüstling: er ist geistreich, von reicher Phantasie, von starkem, nur zu reizbarem Gefühl, von treffendem Urtheil (wie seine Bemerkungen über den verbannten Bolingbroke beweisen), aber seine bewegliche, schillernde

Phantasie blendet sein Urtheil, sein überströmendes Gefühl bewältigt seinen Willen; er ist keineswegs ohne Kraft und Muth, aber sein ungezügelter Muth schlägt aus in Hochmuth und Uebermuth, er glaubt sich selbst und seiner königlichen Majestät etwas zu vergeben, wenn er dem Gesetze, der Pflicht, der Wohlfahrt des Staats seine Gelüste zum Opfer bringt; er wird zum sinnlosen Verschwender, weniger aus natürlicher Neigung als weil er wähnt, daß ungebundene Freigebigkeit, Glanz, Prunk und Pomp zur Aufrechthaltung der königlichen Würde erforderlich seyen (wie dieß die Art seiner Verschwendung beweist); er ist von hingebender Liebe für sein Weib, seine Freunde und Günstlinge, aber sein Weib ist ein schwaches biegsames Rohr, das ihm keine Stütze zu gewähren vermag, und seine Freunde sind gemeine, selbstsüchtige Schmeichler, die ihn nur in seinen Schwächen bestärken und seine Gunst im niedrigsten Eigennutz ausbeuten. So ist es weder Bosheit des Herzens noch Gemeinheit der Gesinnung, sondern mehr jugendliche Leichtfertigkeit und Unbesonnenheit, Ueberfülle der Phantasie und Empfindung, ein hochfahrender, sich selbst wie seine Macht und Würde überschätzender Sinn, vor Allem Mangel an Selbstbeherrschung und damit an Willensenergie und Widerstandskraft, die Richard's Fall verursachen. Der tiefe, erschütternde Sturz bringt ihn zur Besinnung; aus dem leichtsinnigen, übermüthigen, ganz nach außen hin lebenden Jüngling wird ein in sich gekehrter, seinen gramvollen Gedanken und Gefühlen sich überlassender Grübler; aber die Ergebenheit, mit der er sein Schicksal trägt, die schmerzliche Reue über seine tiefe Verschuldung, die im Ganzen würdige Haltung und der Muth, den er noch im letzten Augenblick seines Lebens bewährt, söhnen uns mit seinen Fehlern aus und zwingen uns zu innigem Mitleid. Der Schluß des Dramas macht einen tief poetischen, ächt tragischen Eindruck. —

So, sehen wir, zieht sich Ein Gedanke durch die ganze Composition mit allen ihren Gliedern. Es ist die hohe, welthistorische Bedeutung der Königswürde, welche den Mittel- und Angelpunkt der Darstellung bildet, der Königswürde, wie sie von der Weltanschauung des Mittelalters bis in die neuere Zeit hinein gefaßt wird als ein göttlicher Beruf, der größte, aber auch schwerste, der Menschen auferlegt werden kann. An sich hat jeder Mensch seinen Beruf von Gott. Aber weil aller einzelnen Staatsglieder Amt und Thätigkeit und Wohlfahrt mehr oder minder bedingt ist durch die regierende Macht des Königs, so erscheint dessen Würde in einer mehr unmittelbaren Beziehung zu Gottes waltender Gnade; sie ist vorzugsweise von Gottes Gnaden. Aber eben darum, weil es so ist, weil, wie Shakspeare zeigt, der Zustand des ganzen Volkes so abhängig ist von der Verwaltung des königlichen Amtes, soll der König um so mehr der göttlichen Gnade sich stets bewußt seyn, ist es ein um so größeres Verbrechen, wenn er, seiner Würde vergessend, unköniglich, ohne Gerechtigkeit und ohne Gnade handelt. Widerspricht er seinem Berufe, so kann ihn die Göttlichkeit desselben nicht schützen. Denn im Berufe ist er eben nur zum Rechte berufen; das Recht selbst erlangt er erst, wenn er dem Rufe folgt. Indem der Dichter also das Verhältniß des Menschen zu seinem historischen Berufe und seines Berufes zu Gott d. h. zur ethischen Grundlage desselben darstellt, indem er näher das Wesen der Königswürde in ihrer Beziehung zu Gott d. h. in ihrer ethischen Beziehung aufdeckt, bringt er die mittelalterliche und neuere Staatsgeschichte von einer ihrer wesentlichsten Seiten, in einem ihrer wesentlichsten Begriffe zur Anschauung. Er zeigt, daß die königliche Gewalt, eben weil sie von Gottes Gnaden ist, nicht bloß auf dem angestammten Recht beruht, sondern vielmehr auf derselben Basis, auf welcher der Staat selbst steht,

auf der Einigung des Volks durch Recht und Sittlichkeit zu Einem organischen Ganzen; daß sie mithin sich selbst ruinirt, wenn sie die Rechte des Volks, seine Bedürfnisse, seine Wohlfahrt mißachtet, kurz daß sie unmöglich ist ohne die Achtung und Liebe des Volks, daß sie sich selber widerspricht, wenn sie in Widerspruch mit dem Geiste und Willen des Volkes tritt. Das ist der Grundgedanke des Dramas, in welchem wiederum das Politische mit dem Ethischen auf das Innigste sich verschmilzt.

Das ergreifende tragische Pathos, welches das Ganze durchzieht, die Form der Tragödie, welche dadurch das historische Schauspiel erhält, hat Shakspeare aus dem geschichtlichen Stoffe herausgearbeitet, ohne ihm den geringsten Zwang anzuthun. Die Beschaffenheit desselben war allerdings einem Unternehmen dieser Art viel günstiger als beim König Johann; nur einige geringe Aenderungen genügten, und diese betreffen auch hier wieder nur die gleichgültigen Nebenumstände. Aber jede dieser Aenderungen beweist den richtigen Tact und das feine Gefühl des Dichters für die Forderungen und Erfordernisse seiner Kunst. Mit weiser Selbstbeschränkung läßt er uns von dem ausschweifenden Leben und dem höchst unköniglichen Benehmen Richard's nur so viel sehen, als zur Erklärung seines Sturzes unumgänglich nöthig war: denn nicht das Benehmen, nicht die Lebensweise, sondern die Entthronung Richard's war von wahrhaft historischer Bedeutung. Das Drama beginnt daher grundlegend mit den Begebenheiten, die den nächsten und vornehmsten Anlaß zu seinem Falle boten. Unter ihnen steht der erbitterte, unversöhnliche Streit zwischen Bolingbroke und Norfolk an der Spitze; mit ihm eröffnet daher Shakspeare seine Darstellung, die treu-historisch in der Schilderung des Verlaufs wie der Motive und Ursachen desselben nicht, wie Gervinus und Kreyßig meinen, von der historischen Ueberlieferung abweicht. Es läßt sich nicht behaupten

(wie Gervinus thut), Bolingbroke habe gewußt, daß Norfolk an dem Morde Gloster's nicht schuldig gewesen, habe also eine wissentlich falsche Beschuldigung gegen seinen Gegner erhoben. Holinshed wenigstens berichtet, „nach Angabe eines französischen Schriftstellers habe Richard seinen Oheim erst durch den Richter Rickill verhören lassen, und da Gloster Alles eingestanden (was ihm zur Last gelegt worden), zum Grafen Marschall Thomas Mowbray, dem späteren Herzog von Norfolk, gesandt, daß er den (in Calais) Gefangenen in der Stille um's Leben bringen solle; der Graf habe eine Zeit lang gezaudert, da aber der König ihn in seiner eignen Person bedrohte, habe er Gloster durch seine Diener tödten lassen." Und ebenso steht Alles, was Kreyßig für Shakspeare's Zuthat, für eine auffallende Abweichung von der Geschichte erklärt, daß nämlich Bolingbroke seinen Gegner beschuldigt, „achttausend Nobel empfangen zu haben, um die Soldaten in Calais zu bezahlen, was er aber nicht gethan wie er gesollt, Urheber alles Verraths gewesen zu seyn, der seit 18 Jahren angezettelt worden, und durch falsche Beschuldigungen und bösen Rath den Tod und Mord des Herzogs von Gloster veranlaßt zu haben", Alles das steht als Inhalt der öffentlichen Anklage Bolingbroke's gegen Norfolk in Holinshed's Chronik wörtlich verzeichnet. Nur das kann auffallen, daß Shakspeare den Handel zwischen beiden so genau berichtet und mit allen Details zur Darstellung bringt. Allein dazu bewog ihn offenbar theils die historische Wichtigkeit der Sache, theils die treffliche Gelegenheit, die sie ihm bot, die eigentlichen Gegner, Richard und Bolingbroke, einander gegenüberzustellen und auf den schroffen Gegensatz zwischen beider Charakter ein helles Licht fallen zu lassen. — Nicht einmal das ist richtig, daß Shakspeare, wie Gervinus behauptet, dem alten ehrwürdigen Gaunt „höhere Jahre geliehen, als die Geschichte"; nach Holinshed wenigstens

starb Gaunt, wie bei Shakspeare, kurz vor dem Feldzuge nach Irland, 1399. Von der Unterredung des sterbenden Gaunt mit seinem verblendeten Neffen weiß dagegen die Geschichte allerdings nichts. Aber wer möchte diese Scene missen, wer darf sie bloß darum, weil uns nichts von ihr berichtet wird, für unhistorisch erklären? Shakspeare flocht sie ein, weil sie uns Richard's Leben und Charakter, was er war und was er geworden, in der kürzesten effectvollsten Form, im hellsten Lichte zur Anschauung bringt. Aus demselben Grunde erhöht er das Alter der Gemahlin Richard's — die bei seiner Enthauptung kaum 10 Jahr alt war, — so weit, daß sie als Leidensgefährtin ihm zur Seite zu stehen vermag. Und aus einem ähnlichen Grunde, theils um die Bedeutung der Scene mehr hervorzuheben, theils um Heinrich's Benehmen, nachdem er auf den Thron gelangt, seine unerschütterliche Ruhe, Milde, Freundlichkeit, gegen Richard's und des alten York's Verfahren scharf abzuschatten, führt er die Herzogin von York als Fürsprecherin für ihren Sohn ein. Das ist — abgesehen von einzelnen chronologischen Abweichungen oder vielmehr Zusammenschiebungen — Alles, was Shakspeare an der historischen Ueberlieferung zu ändern sich erlaubt hat. Denn daß er von den verschiedenen Berichten über die Todesart Richard's die „am wenigsten beglaubigte" wegen ihres größeren poetisch-dramatischen Werthes gewählt habe, ist insofern nicht richtig, als Holinshed andeutet, daß er die Erzählung des Hergangs, der Shakspeare folgt, seinerseits für die glaubwürdigere halte, indem er bemerkt, sie rühre von einem Schriftsteller her, „der gut unterrichtet gewesen zu seyn scheine" (A. Schmidt, Einleitung zu Richard II. in der von der D. Shaksp.-Gesellsch. herausgeg. Schlegel-Tieckschen Uebersetzung).

Die hohe Vollendung des Dramas, in welchem die historische Wahrheit mit der poetischen Schönheit der Sprache, der

Charakteristik und Composition sich wunderbar einigt, erklärt den großen Beifall, den es nicht erst in neuerer Zeit, sondern schon bei Shakspeare's eignem Publicum gefunden, wie die ungewöhnlich große Zahl von alten Quartausgaben, die wir von ihm besitzen, beweist. Die erste derselben erschien 1597, die zweite bereits im folgenden Jahre 1598, die dritte 1608, die vierte 1615, und noch im Jahre 1634 (bald nach dem Erscheinen der zweiten Folioausgabe) wurde ein besondrer Abdruck des Stücks „wie es von des Königs Dienern im Globus dargestellt worden", veranstaltet. Sonach ist anzunehmen, daß es spätestens 1596 auf die Bühne gekommen seyn wird, wahrscheinlich nicht viel früher; jedenfalls ist es jünger als Richard III und die drei Theile Heinrich's VI, denen es in jeder Beziehung so weit überlegen erscheint, daß es unmöglich mit ihnen in eine Zeit gesetzt werden kann. Ich halte es aber auch für jünger als König Johann. Zwar finden sich in ihm viel mehr gereimte Stellen als in jenem, offenbar indeß bloß darum, weil nicht nur die Darstellung Shakspeare's, sondern die Geschichte Richard's II selbst viel reicher von lyrischen Elementen durchzogen ist, als die Johann's: auch in den drei Theilen Heinrich's VI, obwohl sie sicherlich zu den Jugendwerken Shakspeare's gehören, begegnen wir aus demselben Grunde solchen Stellen seltener. Dafür sind der überschlagenden (für die älteren Stücke charakteristischen) Reime in Richard II verhältnißmäßig nur wenige. Entscheidend indeß ist m. E. wiederum der Versbau, welcher, gegenüber der fast einförmigen Regelrechtigkeit im K. Johann, viel freier, mannichfaltiger, beweglicher, dem Inhalte der Rede und ihren Wendungen harmonischer sich anschließt. Auch ist die Sprache, die im Johann noch ein etwas trockenes Colorit hat, voller, schwunghafter, glänzender, gedankenreicher. Ich glaube daher, daß das Stück nicht früher als 1595 entstanden seyn wird. Aus dem

Umstande, daß Shakspeare die berühmte „Parlaments-Scene" (Act IV, Sc. 1) erst später, wie es scheint, hinzugedichtet hat, — sie findet sich wenigstens in den beiden älteren Quartausgaben noch nicht, und wird auf dem Titelblatt der dritten von 1608 als „new addition" ausdrücklich angeführt, — hat man wohl geschlossen, daß Shakspeare das ganze Drama später um- oder übergearbeitet haben dürfte. Allein eine Vergleichung der verschiedenen Quartausgaben ergiebt, daß — wie Clark und Wright (Cambridge Edition, vol. IV pag. VIII) bemerken — jede spätere nur ein Abdruck ihrer Vorgängerin ist, und daß auch die erste Folioausgabe den Text der vierten Quarto zu Grunde gelegt hat. Was Shakspeare bewogen haben möge, jene Scene dem Ganzen noch einzufügen, läßt sich natürlich nicht nachweisen, kaum errathen, — vielleicht einfach darum, weil er fand, daß sie um der historischen Treue wie der künstlerischen Abrundung willen nicht wohl fehlen dürfe, vielleicht weil er seinen Richard II von der politisch abweichenden (wie es scheint, antiroyalistischen) Tendenz eines andern verloren gegangenen Dramas desselben Stoffes — von dem wir durch Dr. Forman's Notizen (v. J. 1611) Kenntniß haben und das vermuthlich identisch war mit dem Richard II, den Essex und seine Mitverschwornen 1601 aufführen ließen, um das Volk gegen die Königin aufzureizen, — bestimmter noch abzuscheiden. —

6. Heinrich IV erster und zweiter Theil.

Richard II ist der erste Theil der großen fünfactigen historisch-dramatischen Composition, welche mit Richard III schließt. Es versteht sich von selbst, daß durch Richard's Unrecht und seine gerechte Strafe das Unrecht der Bolingbroke'schen Empörung nicht gerechtfertigt ist. Das zeigen sogleich die beiden folgenden Dramen, welche den Namen Heinrich's IV tragen. Sie bil-

den in dem großen cyklischen Ganzen, dessen letztes Glied Richard III ist, einen Haupt-Knotenpunkt der Entwicklung, und verlangen daher vor andern eine näher eingehende Betrachtung.

Heinrich's IV angemaßte Majestät erinnert zunächst wiederum an die erborgte Majestät König Johann's. Allein die Verhältnisse sind hier ganz anders gestaltet. Dort stand dem Könige ein von der Kirche, von Frankreich und englischen Großen geschützter Kronprätendent gegenüber; das Hauptgewicht lag auf der Zerrüttung, der Schwäche und dem Mißbrauche der weltlichen wie der geistlichen Macht, die, eben deßhalb im Kampf gegeneinander, die Grundlagen aller menschlichen Gemeinschaft zerstörten. Heinrich IV hat nur gegen einzelne Barone seines eignen Reichs zu kämpfen; ihnen gesellen sich wohl einige Bischöfe bei, aber nicht als Repräsentanten der Kirche, sondern ebenfalls nur als Würdenträger des Reichs. So bewegt sich hier, wie in Richard II, Alles innerhalb des Staatsgebietes, wie denn die beiden Theile Heinrich's IV, als Ein Ganzes betrachtet, einerseits nur die Fortsetzung, andrerseits aber wiederum den Gegensatz zu Richard II bilden.

Denn so gewiß dem unköniglichen Richard mit Fug und Recht die königliche Gewalt genommen ward, so gewiß konnte und durfte ihm nicht zugleich auch alles Recht auf den Thron geraubt werden. Das äußere, juristische Recht besaß er nun einmal unleugbar. Die siegende Empörung durfte daher entweder nur Richard's Gewalt so weit beschränken, um den Mißbrauch derselben unmöglich zu machen, oder höchstens seine Herrschaft so lange suspendiren, bis er klüger und besser geworden, mit der äußeren die innere Berechtigung verbinden würde. Dieß forderte das wahre unantastbare Recht, dessen Amt die Geschichte verwaltet. — Richard's definitive Entthronung war daher ein unverkennbares Unrecht. Dieß hat Shakspeare durch den Schluß

des Dramas zur vollen Anschauung gebracht. In der Tiefe seiner Erniedrigung von Schmerz und Reue zerrissen, zeigt Richard eine Schönheit der Seele und eine Größe der Gesinnung, an die Heinrich IV nicht hinanreicht; im Kerker erbaut sich Richard seinen unzerstörbaren Thron, im Kerker, im Tode, wird er zum wahren König.

Dennoch bleibt er entsetzt, dennoch wird er auf Heinrich's Wunsch ermordet. Mit dieser Sünde belastet, besteigt Heinrich den Thron: offenes und geheimes Unrecht, Wortbrüchigkeit und Gewaltthat, Lüge und Verstellung, waren die Mittel, durch die er zum Besitz der Krone gelangte. Der Conflict, um den es sich handelte, ist daher noch nicht gelöst; der Streitpunkt hat sich vielmehr nur umgekehrt. Früher stand das äußere Recht mit dem innern, jetzt steht das innere mit dem äußern im Widerspruch. Heinrich IV ist innerlich, durch seine Klugheit, seine Besonnenheit und Mäßigung, seine Tapferkeit und Energie, wohl berechtigt zum Throne von England; aber äußerlich hat er die Krone nicht nur durch eine Gewaltthat gewonnen, sondern es stehen ihm auch andere, nähere Rechte gegenüber, die er nur gewaltsam unterdrücken kann. Ja zu dem alten Conflicte tritt noch ein neuer hinzu. Auch die innere Berechtigung Heinrich's ist keine vollständige und vollgültige. Seiner geistigen Befähigung nach vermag er wohl zu regieren, ist er vielleicht der Würdigste unter allen Gliedern des königlichen Hauses. Aber zur innern Berechtigung gehört vor Allem die alles Recht erst bewährende, tragende und erhaltende ethische Grundlage, sittliche Gesinnung, sittliche Kraft und Festigkeit, die sich nicht wenden und beugen läßt, sondern unerschütterlich den ewigen Gesetzen alles Daseyns gehorcht. Daran fehlt es Heinrich IV. Er ist zwar nicht moralisch verdorben, kein eigentlich unsittlicher Charakter; seine moralische Berechtigung würde

ausreichen, wenn ihr das äußere, juristische Recht zur Seite stände. Aber um den Mangel des letzteren zu ersetzen, dazu fehlt es seiner Moralität durchaus an jener Beziehung auf den idealen Inhalt des Sittengesetzes, auf die höchsten unwandelbaren Principien alles Wollens und Thuns, welche der Moralität des Einzelnen erst ihren Werth giebt; sie besteht im Grunde doch nur in denjenigen untergeordneten Tugenden, welche der praktischen Lebensklugheit, der verständigen Leitung der Dinge zur Befriedigung der eignen Interessen, als Bedingungen und Mittel dienen.

Dieser doppelte Conflict, in dem das Recht, der lebendige Grund alles Staatslebens, mit sich selbst gerathen ist, läßt das Reich unter Heinrich IV zu keinem Frieden, zu keiner freien Entwickelung seiner Kräfte kommen. Die Störung des Rechts in dem Mittelpunkte des Staats ist eine Störung des ganzen Organismus. Der Staatskörper selbst ist innerlich krank; die Heilung aber, die Lösung des Conflicts, für den Augenblick unmöglich. Denn Heinrich IV vermag das Geschehene nicht ungeschehen zu machen, das äußere Unrecht nicht in Recht zu verkehren. Unter seinen Gegnern aber ist Keiner, der ihm an innerer Berechtigung und Befähigung gewachsen wäre, und ihm den factischen Besitz der Krone streitig zu machen die Kraft hätte. Heinrich bleibt daher zwar König, aber infolge der Halbheit seines innern und des Mangels alles äußern Rechtes vermag er es nicht ungestört zu bleiben: Aufruhr und Empörung rütteln beständig an seinem Throne. In steter Gefahr, gestürzt zu werden, schwankt seine Regierung wie ein leckes Schiff auf sturmbewegtem Meere — zwischen dem Rechte des Besitzes und dem Unrechte der Usurpation. So lavirt gleichsam die Geschichte in innerer Unruhe, in beständigem Kommen und Gehen hin und her, ohne zum Hafen gelangen zu können. Diese Gährung, diese

Rastlosigkeit, als die nothwendige Consequenz der historischen Verhältnisse, in ihren letzten, nicht bloß äußerlichen, sondern innerlichen, ideellen Ursachen darzulegen, ist die Hauptaufgabe des Historikers Heinrich's IV. Denn der wahre historische Sinn seiner Regierung liegt offenbar nur in diesem Schwanken selbst, in dieser Bewegung ohne Ziel, in diesem Ringen und Streben ohne Gehalt und Resultat. Erst mit Heinrich V gewinnt die Geschichte Englands wieder einen, wenn auch vorübergehenden, Halt- und Ruhepunkt. Heinrich V verdeckt durch seine volle geistige und sittliche Berechtigung den Mangel des äußern Rechts. Auch er vermag das Unrecht freilich nicht in Recht zu verwandeln, — es bleibt vielmehr bestehen und wirkt, wie Shakspeare in der Folge zeigt, im Stillen fort, bis es durch den Sturz des Hauses Lancaster sich selbst aufgehoben hat; — aber Heinrich V vermag es für seine Person unschädlich zu machen: die Größe seines Geistes, der Adel seiner Gesinnung, der Glanz seiner Thaten überstrahlt den dunkeln Flecken, den er ohnehin gleichsam nur geerbt hat.

Um auf diesen Ruhepunkt, das nächste Ziel jener unruhigen Bewegung, hinzuweisen, war es für den Dichter unerläßlich, in die Darstellung der Regierung Heinrich's den Charakter des nachmaligen fünften Heinrich's nicht nur einzuflechten, sondern mit Nachdruck hervorzuheben. Der Vorwurf, den ihm einige Kritiker daraus gemacht haben, muß vor der höheren Nothwendigkeit, die inneren Beziehungen der historischen Thatsachen und den durch sie bedingten Fortschritt der Geschichte anzudeuten und zugleich die einzelnen Theile des ganzen dramatischen Cyklus unter einander zu verknüpfen, sich zurückziehen. Allerdings ist es ein Anachronismus, wenn schon in Richard II von dem wüsten Treiben des Prinzen von Wales die Rede ist: letzterer war damals noch nicht dreizehn Jahr alt. Allerdings tritt die

Person des Prinzen in Heinrich IV so weit in den Vordergrund, daß die Einheit, welche durch Concentrirung des Interesses auf eine Hauptperson entsteht, gestört wird: man weiß nicht, soll man den Vater oder den Sohn für den Helden des Stücks halten. Allein abgesehen von jener inneren Nothwendigkeit, den Zielpunkt, auf den der Gang der Ereignisse gerichtet ist, auch in der Darstellung derselben anzudeuten, so gehört gerade diese Spaltung der persönlichen Theilnahme mit zum Charakter der dargestellten Zeit, zum Charakter der Regierung Heinrich's IV, ja zum Charakter des letzteren selbst. Eine Persönlichkeit, wie die seinige, vermag nicht, das Interesse für sich allein in Anspruch zu nehmen; er selbst, seine ganze Thätigkeit, sein innerstes Wesen ist in sich gespalten; er gehört zu den Charakteren, die nur in näherer Beziehung zu andern entgegengesetzten Persönlichkeiten Theilnahme erwecken können: nur Charakteren gegenüber, wie Richard II oder Harry Percy und sein eigner ihm so ungleicher Sohn, gewinnt sein Wesen so viel Licht und Bedeutung, daß wir uns für ihn zu interessiren vermögen. Darum nimmt Shakspeare keinen Anstand, nicht bloß die historische Chronologie zu verletzen, sondern auch die dramatische Einheit des persönlichen Interesses doppelt und dreifach zu theilen, und den beiden Heinrichen in der Person des jungen Percy und des guten Sir John Falstaff zwei starke Nebenbuhler um die Theilnahme des Publicums zur Seite zu stellen. Wir können ihn nur darum loben. Denn, was die Hauptsache ist: die Einheit des Interesses für den Helden ist eben so wenig als die Einheit der Handlung die wahre Einheit des historischen Dramas. Diese liegt vielmehr, wie schon bemerkt, in der Einheit der geschichtlichen Idee, des Motivs der geschichtlichen Bewegung, und, damit in der Einheit des Charakters und Geistes der Zeit, die zur Darstellung kommt. Für diese Einheit sollte das Publicum

zunächst und vorzugsweise sich interessiren; denn die Geschichte und ihre Motive, das Gesetz ihrer Entwicklung, der Sinn ihrer lebendigen Hieroglyphen hat ein Interesse, das entschieden höher steht, als die psychologische Theilnahme für einzelne Personen.

Diese Einheit des leitenden Gedankens ist nun aber in unserm Drama durchaus festgehalten: beide Theile bringen den Charakter der Zeit, den Zustand der innern Aufregung und Gährung, in dem der Staat sich befindet, zur lebendigsten Anschauung. Sogleich die erste Scene meldet von Kriegen, die an den Grenzen von einzelnen Großen des Reichs geführt werden. Um einer nichtigen Ursache willen empören sich sodann gegen Heinrich und seine angemaßte Würde dieselben Barone, denen er diese Würde vorzüglich verdankte. Um den Kampf mit ihnen dreht sich die Action im ersten Theile, der mit dem Siege des Königs bei Shrewsbury schließt. Im zweiten Theile handelt es sich zwar weniger um äußere Kämpfe; der Krieg ist so gut, wie beendet, eigentliche Schlachten werden nicht mehr geschlagen; aber der Zustand bleibt im Wesentlichen derselbe. Das Intriguenspiel der Politik hält die Gemüther in Spannung; und selbst nachdem durch Schlauheit und List und glückliche Zufälle die Empörer völlig überwunden sind, ist doch das Resultat nicht Ruhe und Frieden. Denn sind auch die Arme gefesselt und die Schwerter in die Scheiden gebannt, in den Geistern tobt unbesänftigt die alte Zwietracht, der alte Haß, der alte ungelöste Widerspruch. Das fühlt Heinrich IV und spricht es klar genug aus (Thl. II, Act IV, Sc. 4). In seinem Gemüthe wird es daher düsterer und düsterer. Er lebt ohne Lust am Leben, in der gesteigerten Besorgniß um die Befestigung der königlichen Gewalt, in der drückenden Angst um das seltsame Treiben seines scheinbar entarteten Sohnes. Er stirbt im Gefühle, umsonst

sich gemüht und gesorgt zu haben, um das Unrecht, auf dem sein Thron steht, auszutilgen. —

Dennoch stirbt er im stolzen, äußern Besitze seiner Würde: es ist den aufrührerischen Baronen nicht gelungen, auch nur um einen Zoll breit seine Gewalt zu schmälern. Es konnte ihnen nicht gelingen. Denn ihnen ist das Unrecht Heinrich's, das bessere Recht Mortimer's, nur ein Vorwand, nur die Maske ihrer selbstsüchtigen Bestrebungen. Sie haben keineswegs die Absicht, das begangene Unrecht wieder gut zu machen, den schneidenden Conflict zu lösen, den kranken Staatskörper zu heilen. Der Staat als solcher kümmert sie gar nicht; sie wollen vielmehr nur ihre Macht vergrößern, sie wollen das Reich unter sich theilen, die Königswürde abschaffen oder doch zum bloßen Spielball ihrer Interessen herabsetzen: darum verbinden sie sich ohne Bedenken, im schneidenden Widerspruch gegen ächten Patriotismus, mit dem Schotten, dem Erbfeinde Englands. Wäre ihr Plan gelungen, so war die völlige Zerrüttung des Landes die unausbleibliche Folge. Ihre Empörung war sonach selbst nur ein Unrecht, nur eine Anmaßung. In dem Kampfe, der sich daraus entspann, stand mithin in Wahrheit nur Unrecht gegen Unrecht, Eigensucht gegen Eigensucht. Nur das größere Quantum der materiellen Macht und der höhere Grad der geistigen Befähigung konnte daher den Ausschlag geben; und danach mußte, auch ohne die innere Uneinigkeit unter seinen Gegnern, die Entscheidung zu Gunsten Heinrich's ausfallen. An Klugheit und Besonnenheit, an Herrscher- und Feldherrntalent war er ihnen allen weit überlegen; und was ihm an persönlicher kriegerischer Kraft abging, ersetzte die angeborne Heldengröße seines Sohnes, des nachmaligen Eroberers von Frankreich.

In dem Schauspiel dieser Streitigkeiten und Bürgerkriege entfaltet Shakspeare zugleich das Wesen des Feudal-Staates

in der Gestalt, die es in der zweiten Hälfte des Mittelalters gewonnen hatte. Das Lehnswesen hatte mit der Zeit zu einem innern Widerspruche sich fortgebildet. Aus einem ursprünglich ganz persönlichen Verhältnisse, das aus persönlicher Achtung eingegangen, auf gegenseitiger Treue und Anhänglichkeit beruhte, hatte es sich in ein dingliches Rechtsverhältniß umgewandelt, nach welchem im Grunde nicht mehr die Vasallen selbst, sondern nur ihre liegenden Güter mit dem Lehnsherrn in Verbindung standen. Für seine Besitzungen mußte zwar der Vasall die Belehnung nachsuchen, und hatte ohne dieselbe kein Recht; aber der Lehnsherr seiner Seits mußte dafür auch, wenn allen Rechtsformen genügt war, die Belehnung ertheilen. Sonach hing es vom Zufall ab, ob in den Händen des einen oder des andern Vasallen, oder in der Hand des Fürsten die größere Masse des Besitzes sich concentrirte. Der einzelne Vasall konnte leicht mächtiger seyn, als sein Lehnsherr. Jedenfalls mußte die Gesammtheit der Vasallen stets eine größere Macht in den Händen haben, als der Lehnsfürst für sich allein. Der Schwerpunkt des Feudal-Staats ruhte mithin nicht auf der Gewalt und Würde des Königs, sondern auf dem zufälligen Verhältnisse zwischen diesem und den mächtigen Vasallen des Reichs. War die Proportion zwischen dem Güterbesitz der letztern und der Hausmacht des Fürsten zu ungleich, oder war das persönliche Verhältniß zwischen beiden durch Haß, Ehrgeiz, Habgier getrübt, so war damit zugleich der ganze Staatsorganismus gestört, über kurz oder lang mußten Empörung und Bürgerkrieg das Reich zerreißen.

Dieß hatte Richard II verkannt. Er wollte König seyn im eminenten Sinne des Worts, König von Gottes Gnaden, der auch nur Gott und seinem Gewissen für sein Thun und Lassen verantwortlich sey. Er legte allen Nachdruck auf diesen absolu-

tistischen Begriff des Königthums, auf dessen unmittelbare Begründung in einem höheren, über dem menschlichen Willen erhabenen Rechte, — eine Idee, die, von der kirchlich-religiösen Weltanschauung des Mittelalters ausgegangen, mit den altgermanischen Institutionen und ihrer Verkehrung zum Feudal-Staate im diametralen Widerspruch stand. Richard wollte im Staate nur ein Königreich sehen, während dieser Staat doch eben so sehr oder noch mehr ein Vasallenreich war. An diesem Mißverständnisse, das freilich wiederum nur aus seiner Neigung zu Willkühr und Gewaltthätigkeit entsprang, ging Richard zu Grunde. Die Folge davon war eine um so stärkere Reaction des Vasallenthums gegen das Königthum. Die großen Barone haben Richard entthront; sie haben ihre Macht erprobt, sie haben bemerkt, daß sie gleichsam die Pulsadern des Staates sind, sie haben insbesondere die Süßigkeiten der ungebundenen Gewalt geschmeckt. Sie lassen daher jenen Begriff der königlichen Würde fallen, sie wollen ihrerseits den Vasallenstaat zur ausschließlichen Geltung bringen.

Daraus entspann sich unter Richard's Nachfolgern ein Kampf zwischen dem Vasallen- und Königthum als solchem, ein Kampf, der freilich wiederum eine Folge jenes Conflicts zwischen dem innern und äußern Rechte Heinrich's IV war, zugleich aber seine selbstständige historische Bedeutung hatte. Diesen Kampf führt uns unser Drama in drastischer Lebendigkeit vor Augen. Ja es ist der innere Gegensatz, in welchem die Ansicht des Mittelalters über das Wesen des Staats befangen war, in seiner Ausartung zum Widerspruche, und die nur auf äußerliche Weise, durch die Unterdrückung des einen Theils, zu bewerkstelligende Lösung desselben, — dieser Gegensatz, dramatisirt und auf den Standpunkt der Poesie erhoben, ist recht eigentlich der besondere historisch-ideelle Kern unsres Dramas, der es, trotz seines innigen

Zusammenhangs mit Richard II, zu einem selbständigen, in sich abgerundeten Ganzen macht.

Der Accent bei der Darstellung dieses Gegensatzes liegt, den historischen Verhältnissen gemäß, weniger auf der Königswürde als auf dem Vasallenthume. Denn Heinrich IV kann sich auf sein Recht von Gottes Gnaden nicht berufen; er hat sich vielmehr eigenmächtig die Krone auf's Haupt gesetzt. Und wie oft daher auch er selbst und seine Getreuen den Gegnern vorwerfen, sich gegen den Gesalbten des Herrn empört zu haben, der Name macht keinen wirksamen Eindruck. Nicht durch die Macht jener kirchlich-religiösen Idee, sondern nur mit Hülfe der ihm treu gebliebenen Barone vermag er sich im Besitze des Thrones zu erhalten. Das Vasallenthum ist mithin in sich selbst gespalten, aber gespalten aus wesentlich gleichen Motiven. Die Ritter Heinrich's glauben ihre Rechnung dabei zu finden, wenn sie ihm treu bleiben, seine Gegner, wenn sie ihn bekämpfen. Gerade in dieser Spaltung tritt das Wesen des Vasallenthums, seine Stellung und Bedeutung klar hervor. Das Bestehen des Staats, das Wohl und Wehe des Landes erscheint durchaus abhängig von den Beschlüssen der großen Barone, das Vasallenthum ist das Zünglein an der Wagschale des Staatslebens. —

In diesem Sinne charakterisirt Shakspeare dasselbe in dessen Hauptrepräsentanten mit gewohnter Meisterschaft. Der edle heißblütige, ehrgeizige, tollkühne Percy, der stets die Welt auf der Spitze seines Schwertes balancirt, nur für Krieg und Waffenruhm Sinn hat, und für eine einzelne Heldenthat sein ganzes Land in die Schanze schlagen würde; der tapfere, hochherzige Douglas, der eben so bereit ist, Percy's überwiegende Waffengewalt anzuerkennen, als der ganzen übrigen Welt Trotz zu bieten, der aus bloßer ritterlicher Dankbarkeit sich mit seinem siegreichen Feinde verbindet zu einem gefährlichen, undankbaren

Unternehmen, zu dem ihn durchaus kein persönliches Interesse antreibt; der kalte, berechnende, intriguante, herrschsüchtige Worcester, der mehr Staatsmann als Ritter und doch wieder nur halber Staatsmann und halber Ritter ist; der unentschlossene Northumberland, der nie weiß, ob er seine fürstliche Würde, sein großes Besitzthum, das Wohl seines Hauses im Auge behalten, oder wie ein fahrender Ritter Alles auf Einen Wurf setzen soll; endlich der doppelzüngige Erzbischof von York, der, halb Kirchenfürst, halb Reichsvasall, den Frieden predigt mit dem Schwerte in der Hand und gern die Weltlichkeit seiner Gelüste mit der Heiligkeit seines Amts vermählen möchte; — das alles sind ächt Shakspeare'sche Charaktere, volle, ganze Menschen, und doch zugleich nur Kinder ihrer Zeit. In ihnen spiegeln sich die wesentlichen Elemente des Vasallenthums deutlich ab. Die halbe Selbständigkeit nebst der halben Abhängigkeit; der Trotz und Hochmuth, der Ehrgeiz und die Herrschsucht, die aber zugleich fortwährend in Streit liegen mit dem Gefühle der Pflicht gegen das Reich und den König; das Streben, sich durch Bündnisse stark zu machen, während es nach der Natur der Sache kein wahrhaft einendes Band unter ihnen giebt, so daß die angeknüpften Fäden immer wieder abreißen und zuletzt trotz Vertrags und Eidschwurs doch Jeder thut und läßt, was ihm beliebt; der Widerspruch zwischen dem Ritter, dem es nur um persönliche Ehre und Waffenruhm zu thun ist, und demselben Ritter, der zugleich Feldherr und Fürst, Land und Leute regieren, Staatsmann und Politiker seyn soll; — alle diese charakteristischen Züge treten in feinen, aber bestimmten Umrissen hervor.

Insbesondere ist es der zuletzt erwähnte Gegensatz, in dessen beide Seiten sich die beiden Hälften unsers Dramas gleichsam theilen. Im ersten Theile bildet die Schlacht bei Shrewsbury

die Katastrophe, den Kern und Zielpunkt der Action. In ihm stellt sich das Vasallenwesen mehr von seiner ritterlichen Seite dar. Die Barone, in denen dieß Element vorherrscht, die mehr Ritter als Landesherren sind, Percy, Douglas, Mortimer, Blunt, sind die Führer der Ereignisse. Dabei kommt natürlich das Wesen der persönlichen Tapferkeit, die Grundlage des Ritterthums, vorzugsweise zur Anschauung. Percy ist der Repräsentant jener angebornen, natürlichen Kühnheit, jenes ungebärdigen Trotzes auf die Macht des eignen Ichs, jenes blinden Muthes des fahrenden Ritters, der sich rücksichtslos der Gefahr entgegenwirft, ja eine Lust an ihr findet und sie aufsucht, weil er ihrer bedarf, um sich selbst zu genießen, sein Wesen zu entfalten, seinen Ehrgeiz zu befriedigen. Prinz Heinrich dagegen ist der Repräsentant jener andern höheren Tapferkeit, die durchaus geistiger Natur ist, und in dem Bewußtseyn der persönlichen Ueberlegenheit über die Gefahr besteht, sey es, sie zu überwinden, oder trotz des Unterliegens dennoch Sieger zu bleiben; jener Tapferkeit der historisch-großen Helden, eines Alexander, Hannibal, Cäsar. Damit beide Arten in ihrem durchgreifenden, bedeutsamen Gegensatz klar vor Augen treten, auch darum mußte dem nachmaligen Heinrich V in unserm Drama eine in die Augen fallende Stellung angewiesen, und andrerseits dem Charakter Percy's ein so weiter Spielraum verstattet werden, daß er in den wesentlichen Lebensverhältnissen, als Sohn, Gatte, Freund, sich zu entfalten und ein besonderes Interesse zu erregen vermochte.

Im zweiten Theile des Stücks tritt dagegen mehr die andere zweite Seite des Vasallenwesens in den Vordergrund. Shakspeare betrachtet mit Recht den Krieg als beendet: durch die Schlacht von Shrewsbury ist der Sieg der königlichen Partei entschieden. Was noch von kriegerischen Thaten geschieht, ist so

unbedeutend, daß es füglich nur hinter der Scene seinen Platz erhalten kann. Jetzt kam es darauf an, für den König, seinen Sieg so gut als möglich zu benutzen, für die empörten Barone, einen möglichst vortheilhaften Frieden zu erlangen. Die Staatskunst, die höhere politische Klugheit mußte den Ausschlag geben. Berathungen und Verhandlungen füllen daher hauptsächlich die dramatische Action. Die Barone erscheinen von vorn herein zur Unterwerfung geneigt; sie behaupten nur noch das Feld an der Spitze eines stattlichen Heeres, um zu imponiren. Diejenigen unter ihnen, die sich weniger als Ritter, sondern mehr als Herren und Regierer des Landes betrachten, der alte Northumberland, der Bischof von York, Westmoreland u. A., stehen daher an der Spitze der Angelegenheiten. Das Vasallenthum zeigt sich mehr von der Seite, nach welcher es in unmittelbarer Beziehung zur Staatsverwaltung steht, nach welcher die Barone eine im engern Sinne politische Stellung einnehmen, indem sie kraft ihrer halb souveränen Macht über ihre großen Besitzungen nicht bloß ihre eigne Person vertreten, sondern als Landesfürsten das Wohl und Weh von Tausenden in ihrer Hand haben, — wie dieß Shakspeare durch die kleine Zwischenscene mit dem Ritter Colevile (Act IV, Sc. 3.), die eben darin ihre Bedeutung und Berechtigung hat, so schön andeutet. —

Sonach erscheint die Theilung unsers Dramas in zwei besondere Stücke vollkommen gerechtfertigt: jeder Theil hat seine eigenthümliche historische Bedeutung, seinen eignen leitenden Gedanken, der das Grundmotiv der Action und den organischen Mittelpunkt der Composition bildet.

Zwischen die bisher von uns dargelegten rein geschichtlichen Elemente, welche Shakspeare's Meisterhand zum harmonischen Ganzen eines großartigen dramatischen Kunstwerks verknüpft hat, zwischen diese ächt historische Darstellung, die durch und

durch auf einer ernsten, tiefen Betrachtung der geschichtlichen Begebenheiten ruht, sind nun aber in beiden Theilen des Stücks Scenen eingestreut, die durchaus komischer Natur, nicht nur dem ernsten Antlitze der Geschichte Hohn zu sprechen, sondern auch in gar keiner innern Beziehung zur Action und den ihr zu Grunde liegenden Motiven zu stehen scheinen. Falstaff und seine saubern Genossen, Poins, Peto, Pistol, Bardolph, Frau Hurtig u. s. w. sind durchaus unhistorische Figuren; es läßt sich zwischen jenem J. Fastolfe, der in der s. g. Bataille des Harengs unter Heinrich VI commandirte, und unserm Ritter durchaus keine Verwandtschaft nachweisen. Shakspeare hat sicherlich an eine solche Beziehung gar nicht gedacht (wie schon die Verschiedenheit des Namens und noch mehr der Umstand darthut, daß der berühmte dicke Ritter ursprünglich bei Shakspeare Sir John Oldcastle hieß und nur auf Reclamation der Puritaner — die einen Mann desselben Namens unter den Märtyrern ihrer Secte verehrten — in Falstaff umgetauft wurde). Dennoch füllen diese Scenen fast die Hälfte des ganzen Stücks. In keinem andern historischen Drama Shakspeare's findet sich eine solche totale Spaltung des Stoffs. Er hat wohl auch sonst hier und da komische, frei erfundene Scenen eingeflochten, aber immer nur beiläufig, als Zwischenscenen, die als solche bei näherer Betrachtung stets auch ihren guten Sinn haben, indem sie irgend ein Nebenmotiv der Action veranschaulichen sollen. Hier dagegen machen sich die komischen, unhistorischen Partien so auffallend breit, daß die Frage nach ihrer Berechtigung zu einer Lebensfrage für den historischen und ästhetischen Werth des ganzen Dramas wird.

Ich kann auf diese Frage nur antworten, was ich schon in den beiden ersten Ausgaben gesagt habe: ich glaube noch immer damit das Richtige gefunden zu haben. Shakspeare will keines-

wegs bloß den dürftigen historischen Stoff durch eine freie poetische Zugabe bereichern oder ihm ein frischeres, gefälligeres Colorit verleihen. Denn dazu giebt ihm die Kunst keine Erlaubniß: er durfte einen Stoff gar nicht wählen, der sich seiner eigenen Natur nach zu einem harmonisch gegliederten Ganzen von wahrhaft poetischer Bedeutung nicht ausgestalten ließ. Shakspeare will eben sowenig bloß dem Charakter des Prinzen Heinrich eine breitere Folie unterlegen, auf der er sich in's Einzelne entfalten und sein eigenthümliches Licht stärker leuchten lassen könne. Denn das konnte er durch geringere Mittel, durch eingeflochtene Berichte über die Lebensweise des Prinzen oder durch ein Paar einzelne kurze Scenen erreichen. Shakspeare hatte auch schwerlich die Absicht in Heinrich IV nur das Wesen der Ehre und die verschiedene Auffassung und Stellung der Menschen zu ihr zur Anschauung zu bringen, und hat sicherlich die Falstaffiade nicht bloß darum eingeflochten, um den Repräsentanten des Ehrbegriffs, den Prinzen und Percy, in Falstaff das negative Gegenbild, die Caricatur des Ehren- und Ritterthums, gegenüber zu stellen. Denn der Charakter aller übrigen Personen, geschweige denn die historische Action, steht offenbar in keiner Beziehung zum Begriff der Ehre.*) Alle diese Ansichten liegen m. E. von dem Kernpunkt der Handlung und ihrer Bedeutung zu weit ab, als daß sie Anspruch machen könnten, die Intention des Dichters getroffen zu haben. Und doch hat Shakspeare die künstlerische Absicht, in der er jene komischen

*) Diese beschränkte Auffassung, die Gervinus (und mit ihm Kreyßig, der ihm meist nachspricht) dem Dichter als Grundmotiv seiner Composition unterschiebt, läßt sich nur rechtfertigen von dem einseitig moralisirenden Standpunkte aus, den Gervinus überall, selbst bei den historischen Dramen festhält, und vor dem der arme John Falstaff allerdings keine Gnade finden konnte.

Scenen dichtete, nicht so tief verborgen, daß sie bei genauer Betrachtung aller einzelnen Züge des Ganzen sich nicht von selbst darböte. Die ganze Falstaffiade trägt, wie mich dünkt, unverkennbar ein ironisches Gepräge an sich: sie bildet das parodische Seitenstück zu der historischen Darstellung selbst. Das ist das Band, das sie mit letzterer verknüpft: sie soll das leere Pathos der Staatsgeschichte parodiren und den eitlen täuschenden Nimbus, mit dem man sie umgeben, zerstreuen helfen, um sie in ihrer wahren Gestalt zu zeigen. Dem bloßen Scheinwesen der Geschichte, das man so oft für die Geschichte selbst nimmt, indem man sie nur da für groß und bedeutend hält, wo sie im Purpurmantel mit Krone und Scepter einherstolzirt, um Königreiche feilscht, oder mit der Geißel des Kriegs um sich schlägt, soll der Hohlspiegel der Ironie vorgehalten werden, um es als das, was es in Wahrheit ist, als täuschenden äußern Schein zur Anschauung zu bringen. Denn Alles, was in unserm Drama äußerlich als historische Action auftritt, Empörung, Streit und Krieg, Sieg und Niederlage, das Intriguenspiel der politischen Klugheit, das Verhandeln und Unterhandeln mit seinem Wortgepränge über Recht und Unrecht, — das Alles war in Wahrheit nur Schauspiel, bloße Maske der Geschichte. Den aufrührerischen Baronen war es, wie gezeigt, eben so wenig Ernst damit, nur den unrechtmäßigen König zu stürzen und dem Rechte zu seiner Geltung zu verhelfen, als dem Könige, die Ordnung des Reichs aufrecht zu erhalten und das Wohl des Landes zu schützen. Im Grunde waren es auch nicht die äußern Feindseligkeiten und Angriffe, die Heinrich's Regierung störten; — sein Regiment war innerlich siech und hinfällig; er selbst und die Großen des Reichs, die Führer des Volks krankten an schweren Gebrechen: Recht und Moralität, die Grundlagen des Staatslebens, waren gebrochen. Keine Regierung erscheint daher so arm an wahrem

geschichtlichen Gehalte, an schöpferischen, bildenden und bessernden Ideen, so ohnmächtig, neue, dauernde Gestaltungen zu schaffen. Nur als Uebergangspunkt zur weiteren Entwickelung der großen historischen Tragödie war sie von weltgeschichtlicher Bedeutung, und durfte daher vom Dichter dieser Tragödie nicht umgangen werden. Für sich genommen, dreht sie sich ohne wahren Werth, ohne innere Lebendigkeit, ohne Fortschritt zum Bessern, einzig und allein um die äußere Befestigung der angemaßten Königswürde. Darum geht sie in ihrem äußern Thun und Treiben auch ganz in leere Aeußerlichkeit und Förmlichkeit, in Schein und Unwahrheit auf. Heinrich IV, den bereits Richard als trefflichen Schauspieler schildert und der in unserm Drama sich selbst seiner Schauspielkunst ausdrücklich rühmt, ist nur der Erste und Größte unter einer Anzahl von Bühnenhelden, denen es zwar persönlich mit der Darstellung ihrer Rollen bitterer Ernst ist, die aber nichtsdestoweniger nur ein Schauspiel aufführen. Diese Gehaltlosigkeit, dieß Scheinwesen, diese Schauspielerei zur klaren Anschauung zu bringen, das war bewußt oder unbewußt die Absicht des Dichters, in der er die komischen Partieen unmittelbar der historischen Action zur Seite stellt, und sie den Gang der letzteren Schritt vor Schritt begleiten läßt.

Falstaff's Charakter ist bereits oben (S. 344ff.) näher von mir entwickelt worden. Hier, obwohl er wiederum den Mittelpunkt der eingewebten Komödie bildet, kann er doch nur als Einer unter mehreren zählen. Daß seine durch und durch komische, parodisch-satirische Persönlichkeit ganz dem angegebenen Zwecke des Dichters gemäß gebildet ist, muß auf den ersten Blick einleuchten. Dort wie hier erscheint er zunächst wie die personificirte Parodie auf das verdorbene Adels- und Vasallenthum der Zeit. Das Streben nach äußerer Macht, Besitz und Herrschaft ist ja im Grunde nicht weniger unsittlich und materiell, als Falstaff's

gemeine Glückseligkeits-Theorie und seine Begierde nach Geld und Gut, um sie praktisch auszuüben. In seiner prahlerischen, bramarbasirenden Tapferkeit parodirt er vortrefflich den Charakter des jungen Heißsporn, des stolzen Douglas und des eiteln, großsprecherischen Glendower; seine komische Bedächtigkeit, seine hin- und hergehenden Betrachtungen über das Kriegs- und Staatswesen und seine Gedanken über Leben und Sterben und über ein jenseitiges Daseyn parodiren eben so trefflich die Hauptzüge im Charakter des alten Northumberland, Worcester und des Bischofs von York; seine große Verstellungskunst endlich, die Scheintugend, mit der er sich zu umgeben weiß, die Schlauheit, mit der er sich stets aus der Verlegenheit zieht, repräsentiren parodisch die Persönlichkeit des Königs, dessen Rolle er im ersten Theile so ergötzlich spielt. Seine Spießgesellen, die feigen Schelme Peto und Gadshill, der hohle Renomist Pistol mit seinen gestohlenen pathetischen Phrasen, der niemals nüchterne, aber immer durstige Bardolph, der feine, witzige Page mit seiner verdorbenen Unschuld, der anschlägige dienstfertige Poins, sämmtlich Figuren, die an sich zwar unentbehrlich sind, um der Parodie die dramatische Form zu geben und zu verhüten, daß man die Absicht merke, erscheinen doch nur wie Reflexe von Falstaff's Persönlichkeit, und dienen ihm zur Folie. Zu ihnen treten die Wirthin und Dortchen Lakenreißer, die Friedensrichter Schaal und Stille, Falstaff's Recruten und einige andere Nebenpersonen hinzu, um das Gemälde auszufüllen, abzurunden, und mit der andern Hälfte des Ganzen in Verbindung zu erhalten.

So ausgerüstet, spiegelt die Komödie die historische Action in deren wesentlichsten Elementen überall ab, und Falstaff's humoristische Persönlichkeit, seine unerschöpfliche Ironie, mit der er Alles und vor Allem sich selbst verspottet, schwebt über dem Ganzen wie des historischen Gemäldes parodisches Abbild, wel-

ches die Bedeutung der dargestellten Thaten und Begebenheiten uns erläutert. Im ersten Theile ist der Feldzug Falstaff's und seiner Genossen gegen die reisenden Kaufleute, ihr Sieg über diese und ihre Niederlage gegen Poins und den Prinzen, der Brennpunkt des Witzes, aber auch der Brennpunkt der vernichtenden Travestie auf den hohlen, unsittlichen Parteienkampf, in welchem es sich auch nur um Raub auf der einen und um Vertheidigung unrechtmäßig erworbenen Guts auf der andern Seite handelt. Die unmittelbar folgende Scene im Wirthshause von Eastcheap, wo Falstaff als König dem Prinzen über seinen Lebenswandel Vorwürfe macht, giebt eine eben so witzige, als treffende Charakteristik der Häupter der Empörung, wie Heinrich's IV selbst, und hebt insbesondere das schauspielerische Prunken des letztern mit seiner königlichen Würde und das eben so schauspielerische, hochtrabende, aufgeblasene Wesen der Barone hervor. Die Auftritte am Schlusse, in denen Falstaff im Kriegsrathe und als Sieger über Percy erscheint, treten unmittelbar dem Kriege selbst parodisch gegenüber. Im zweiten Theile dagegen travestirt der Streich, durch den der Prinz und Poins den alten Sünder mystificiren und auf seinen Lügen und Winkelzügen ertappen, sodann die Art, wie Falstaff mit den Recruten seinen betrügerischen Handel treibt, wie er die beiden Friedensrichter hintergeht durch den Schein großen Ansehens und Einflusses, den er sich zu geben weiß, wie er zuletzt der Anklage der Wirthin und dem Urtheile des höchst ehrenwerthen, aber steifmoralischen Oberrichters sich entzieht, bis endlich alle seine Hoffnungen und Pläne durch Heinrich's Benehmen nach dessen Thronbesteigung getäuscht werden, — Alles das travestirt wiederum die s. g. Politik, die gemeine Schlauheit der Staatskunst, die in diesem Theile den Haupthebel der historischen Action bildet; während die Armee von Krüppeln, die Falstaff in's Feld führt, und seine Thätigkeit

als Kriegshauptmann das völlig bedeutungslos gewordene Kriegsspiel ergötzlich verspotten. —

So stellen erst die komischen Partieen den leitenden Gedanken der ganzen Dichtung in ihren beiden Theilen klar und vollständig heraus. Dort zeigt sich, wie Kampf und Krieg, hier, wie die s. g. Staatsactionen, auch wenn es sich um die äußerlich wichtigsten Interessen, um Kronen und Fürstenthümer handelt, der Geschichte noch gar keinen wahrhaft historischen Gehalt zu geben vermögen, wie dieser Gehalt vielmehr nur ideeller, ethischer Natur seyn kann, und wie daher mit dem Bruche des sittlichen Fundaments das organische Gleichgewicht des Staatslebens selbst gebrochen, der Gang der Geschichte, wenn auch äußerlich scheinbar geregelt und in andere Richtungen eingehend, doch innerlich gestört, den Staat nicht eher zu Ruhe und Frieden kommen läßt, als bis sie ihren nothwendigen Schwerpunkt wieder gewonnen hat. —

Man sieht also, die oft gehörte Anklage, als fehle es dieser Dichtung Shakspeare's doch offenbar an Einheit und innerer Abrundung, ist eben so ungegründet, als so viele andere Vorwürfe. Selbst jene für das historische Drama jedenfalls ungültige Anforderung, die s. g. Einheit des Interesses auch in einer einzelnen Hauptfigur repräsentirt zu finden, kann in einem gewissen Sinne als erfüllt erachtet werden. Für eine solche Hauptfigur kann nämlich, wenn man die beiden Dramen für sich betrachtet, außerhalb ihrer Beziehung zu Richard II, füglich Prinz Heinrich gelten. Er bildet nicht nur in Charakter und Benehmen den organischen Gegensatz zu seinem Vater wie zu Percy und den Häuptern der Empörung, sondern auch das lebendige, scheidende und einigende Bindemittel zwischen den komischen Partieen und der ernsten historischen Action. Er ist ein Charakter, der die genaue Entwickelung, die ihm Shakspeare durch drei

Dramen hindurch hat angedeihen lassen, vollkommen verdient, und den Hazlitt nur wegen der Vornirtheit seiner politischen Grundsätze und seines unsaubern Hasses gegen die Monarchie so arg mißkennen konnte. In ihm concentriren sich in der That alle Interessen der dargestellten Geschichte: um sein Recht handelt es sich nicht minder als um das Recht des Königs; für ihn sorgt und bemüht sich sein Vater; gegen ihn kämpfen die aufrührerischen Barone; durch seinen Sieg über Percy ist der Verlauf des ganzen Kriegs entschieden; an seiner Person hängt Falstaff mit seinem ganzen Gefolge und wird durch Ein Wort aus seinem Munde wie mit Einem Schlage vernichtet. Hazlitt, Fr. Horn u. A. haben dieß letztere hart und unbillig gefunden; und allerdings erregt der arme Ritter mit seinem plötzlich zerstörten Paradiese einiges Mitleiden, das er indeß durch die Art, wie er die bittere Erfahrung durch ein Witzwort abschüttelt, sich über sie erhebt und damit uns einen gewissen Respect vor seiner Selbstbeherrschung und seinem unverwüstlichen, über die Wechselfälle des Glücks erhabenen Humor abnöthigt, im Keime erstickt. Dennoch konnte sein Loos durchaus nicht anders fallen, weder von seiner noch von Heinrich's Seite aus betrachtet. Letzterer war zwar durchaus kein Tugendheld; so will ihn Shakspeare auch gar nicht darstellen. Es war im Gegentheil eine starke Verirrung seiner edlen Natur, sich nicht nur mit Falstaff, sondern auch mit dessen Genossen in ein so nahes Verhältniß einzulassen. Dieß unnatürliche Verhältniß konnte nur gewaltsam zerrissen, das zudringliche Geschmeiß mußte gewaltsam verjagt, und um des übrigen Gesindels willen auch Falstaff verstoßen werden. Wie so häufig, konnte auch hier das erste Unrecht nur durch ein neues Unrecht, durch Inconsequenz und Unbilligkeit wieder gut gemacht werden. Daß gleichwohl Falstaff nur die gerechte Strafe trifft, wird Niemand bezweifeln, der nicht Recht

und Gerechtigkeit bloß nach seinen momentanen Gefühlen abmißt. Es wäre der größte historische und poetische Mißgriff gewesen, ihn durch sein trotz alles Geistesreichthums, alles Witzes und Humors doch in jeder Hinsicht nichtsnutziges Leben am Ende noch zu Ehre und Ansehn kommen zu lassen. —

7. Heinrich V.

Will man Heinrich V schon in Heinrich IV als Mittelpunkt des Ganzen betrachten, so kann man um so mehr das folgende Drama, das seinen Namen trägt, für die bloße Fortsetzung des vorigen nehmen. In der That ist das Stück nur der unmittelbar folgende dritte Akt der großen Tragödie. Der äußere Ruhepunkt, den die Geschichte des englischen Königshauses gegen Ende der Regierung Heinrich's IV errungen hatte, gewinnt erst unter Heinrich V eine wiewohl nur kurze Dauer. Sein königliches Recht wird von Niemanden angefochten. Dagegen schützt ihn seine sittliche Kraft, seine männliche Energie, sein wahrhaft königlicher Geist. Wider eine so vollkommene innere Berechtigung zum Throne soll kein Sterblicher es wagen, das bloß äußere Recht geltend zu machen. Dennoch äußert sich jene innere Unruhe der Geschichte auch hier, nur auf eine andere Weise, in einer andern Richtung. Zunächst droht Verrath und Mord noch immer von Seiten einzelner herrsch- und habsüchtiger Barone dem Leben des so gerechten und gnadenreichen Fürsten; die schwärzeste Undankbarkeit und Treulosigkeit verbittert ihm sein königliches Amt und täuscht seine schönsten Hoffnungen. Darin hat die episodisch eingeflochtene Darstellung der Verschwörung des Grafen von Cambridge, Grey's und Scroop's ihre Bedeutung für das Ganze. Demnächst muß selbst Heinrich V, der Weisung seines Vaters wie seiner eignen Einsicht folgend, danach trachten, den Blick des Volks und der Großen

des Reichs von den innern Staatsverhältnissen abzuziehen. Wenn auch der Krieg gegen Frankreich seinem wahren Grunde nach einen anderen tieferen Ursprung hat, so war doch jene Absicht Heinrich's für ihn selbst ein Hauptmotiv, den Feldzug so schnell, fast unvorbereitet zu beginnen. Und obwohl er durch Heinrich's Heldenkraft und die überlegene Tapferkeit und Tüchtigkeit des englischen Volks zunächst einen äußerst ruhmreichen Ausgang hatte, so war es doch eben dieser Krieg, der späterhin für England eine Quelle des Elends, besonders aber für das Haus Lancaster der erste und mächtigste Anstoß seines Sturzes wurde. Denn Heinrich's VI Regierung, in Friedenszeiten vielleicht wohlthätig, war den Folgen dieses Krieges, dem erneuten Ausbruche der Streitigkeiten mit Frankreich, auf keine Weise gewachsen; unter so schwierigen Verhältnissen mußte ihre ganze Schwäche zu Tage kommen, und den etwa besser berechtigten Gliedern des Königshauses wie den unruhigen Vasallen zum Antriebe werden, ihre Ansprüche hervorzusuchen. So zieht sich die einmal eingetretene Störung des sittlichen Organismus der Geschichte auch durch Heinrich's V Regierung hindurch in die seines Nachfolgers hinüber. Ueberall ein bedeutungsschwerer innerer Zusammenhang, der durch ein ganzes Jahrhundert hindurch sich fortsetzt, und vom Dichter mit bewunderungswürdiger Kunst dargelegt wird. —

Jener Krieg mit Frankreich bildet den wesentlichsten Inhalt der dramatischen Action in Heinrich V. Hier zeigt sich am deutlichsten das oben erwähnte Uebergewicht des epischen Elements in der historisch-dramatischen Dichtung. Ein Krieg, ein großer Völker- und Ritterkampf ist der poetische Stoff, welcher vorzugsweise dem Epos zukommt. Ihn dramatisch zu behandeln ist daher äußerst schwierig. Man bildet sich zwar gewöhnlich ein, daß die Kriege in der Geschichte nur von den einzelnen Machthabern nach der Willkühr ihrer Leidenschaften, ihrer Interessen

und Meinungen gemacht würden. Letztere wirken freilich mit, und treten äußerlich als die nächsten Motive hervor. Allein in der That wird ein Nationalkrieg, wie der hier dargestellte, niemals bloß gemacht; er wächst vielmehr wie jede welthistorische Erscheinung organisch auf, d. h. er geht aus dem Gange der Geschichte, aus der Lage der politischen Grundverhältnisse, aus dem Geiste der Zeiten und dem Charakter der Nationen mit innerer Nothwendigkeit hervor. Will daher die Poesie den Krieg historisch darstellen, so kann sie ihn nur als nothwendiges Glied im Organismus der Geschichte selbst fassen. Das wird begreiflicher Weise der epischen Erzählung um vieles leichter als der dramatischen Action. Dennoch ist es Shakspeare gelungen, freilich nur mit Hülfe eines äußern, aber durchaus zulässigen und zweckmäßigen Mittels, der Einführung des Chorus als Prologs zum Behuf der ergänzenden Erzählung der dramatisch nicht darstellbaren Ereignisse. Das Hauptmoment, die Schilderung des Geistes der Zeit mit ihren Beziehungen auf die Vergangenheit und des Charakters der beiden kriegführenden Nationen, tritt wahrhaft dramatisch in voller Lebendigkeit der Action hervor. Schon Heinrich IV giebt auf dem Sterbebette seinem Sohne den Rath, „die schwindlichen Gemüther mit fremdem Zwist zu beschwichtigen.“ In der That war das Schwindliche, Schwankende, Grundzug im Charakter seiner Zeit; und das lag nicht bloß in dem Unrechte, das an Heinrich's IV Krone haftete und durch den innigen Zusammenhang des Staats mit seinen Gliedern auch auf Adel und Volk Einfluß übte, sondern auch im Bildungsprocesse des Staats und der Nation selbst. Die corporativ-gestalteten Stände des Reichs, die Geistlichkeit, Ritter- und Bürgerschaft, durch den Corporationsgeist und ihre wohlgegliederte Organisation emporgehoben, fühlten ihre Kraft und suchten sie geltend zu machen nicht nur im Verhältniß zur könig-

lichen Gewalt, sondern auch gegen einander selbst, letzteres nur darum weniger, weil der englische Adel, ganz im Gegensatze zum deutschen und französischen, mit feinem politischen Takte meist zum Bürgerstande hielt, um gemeinschaftlich ihre Rechte gegen die Uebergriffe der Krone zu schützen. Jeder dieser abgeschlossenen Kreise wollte sich mit größtmöglicher Freiheit bewegen und erweitern; die lebendige Kraft drängte von selbst zu lebendiger Wirksamkeit; sie mußte sich in sich selbst verzehren, und innerlich den Staatsorganismus zerstören, wenn sie nicht nach außen einen Durchbruch gewann. In Frankreich dagegen verlangte die Eitelkeit, der ausschweifende Uebermuth des Hofes, des Adels und Volks nach Krieg, um den stolzen Traum innerer und äußerer Ueberlegenheit zu verwirklichen; der geschichtliche Bildungsgang des Volks forderte eine gründliche Demüthigung durch Noth und Elend; sonst würde es sich vor der Zeit in Ausschweifung und verweichlichendem Luxus aufgerieben haben. Außerdem war auch hier der Organismus des Staats in so bestimmt gesonderte Körperschaften auseinandergefallen, daß es eines großen, allgemeinen Interesses, eines großen National-Unglücks bedurfte, um das Bewußtseyn der gegenseitigen Bedürftigkeit und Einheit lebendig zu erhalten. Das Alles hat Shakspeare mit wenigen, aber kräftigen Zügen angedeutet. Noch klarer tritt der verschiedene Charakter beider Nationen als historisches Motiv hervor. Der nüchterne, praktische, seiner Kraft sich bewußte Patriotismus des Engländers konnte den Hochmuth und die Eitelkeit des leichtfertigen Franzosen, die so deutlich gleich in der spöttischen Gesandtschaft des Dauphins an Heinrich sich abspiegelt, nicht ertragen. Beide Nationen standen sich wie ein Paar Menschen gegenüber, die trotz der großen Verschiedenheit ihres Wesens doch beide Recht haben wollen und beide nach Einem Ziele trachten: solche müssen ihrer Natur nach nothwendig feindlich anein-

ander gerathen. Die Eifersucht, welche schon vor und seit der Regierung König Johann's, hervorgerufen durch die Lage der Länder, durch die gegenseitigen Grundverhältnisse des Staatslebens so wie durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Königshäuser, zwischen England und Frankreich sich festgesetzt hatte, und vom Throne herab bis zum Niedrigsten des Volks hindurchgedrungen war, — wohl überlegt läßt sie Shakspeare auch in Richard II und in Heinrich IV nicht ganz unbemerkt, — mußte daher allmählig in eigentlichen Nationalhaß ausarten. So war denn der Krieg unvermeidlich, und mußte auf beiden Seiten volksthümlich werden.

Jeder Volkskrieg fordert aber seinem Begriffe nach die Darstellung der Theilnahme und Thätigkeit des Volks. Während daher in König Johann auf dem Verhältniß zwischen Kirche und Staat als der allgemeinen Grundlage der geschichtlichen Entwickelung, in Richard II auf der königlichen Würde, in Heinrich IV auf der Bedeutung des Vasallenthums der besondere Nachdruck liegt, tritt hier das Volk im engern Sinne, sein Verhältniß zum Staate und dessen übrigen Gliedern, die Art seiner Theilnahme und Auffassung der historischen Begebenheiten in den Vordergrund. Da, wo ein zum Herrscher geborner Geist, wie Heinrich V, Alle überragt und Alles leitet, weichen der Adel und die Großen des Reichs von selbst mehr zurück und fallen mit dem Volke mehr zusammen. In diesen Beziehungen liegt hier die poetische Nothwendigkeit aller jener Scenen, in denen die Hauptleute, Fähnriche, Corporale, einzelne Soldaten bis auf die Marketenderin herab, so bedeutsam hervortreten, der König im Umgange mit seinem Volke oder in der Berathung mit den Kriegsobersten dargestellt, und selbst der verschiedene Charakter der einzelnen Volksstämme des Reichs in geeigneten Repräsentanten (wie Fluellen, Macmorris, Jamy) geschildert wird.

Die ächt-historische Bedeutung des Krieges ist aber zugleich die ächt-poetische; und ich trage kein Bedenken, diese Darstellung des Kriegs in seiner historisch-poetischen Bedeutung für den Kern und Grundgedanken des Dramas zu erklären. Jeder Krieg ist wesentlich ein Gottesurtheil, in demselben Sinne, in welchem die Weltgeschichte zugleich das Weltgericht ist. Wie in seinem Anfange, so ist er in seinem Ausgange Folge und Glied jener höheren Leitung der Dinge, mögen wir dieselbe auf Gott oder das Schicksal oder irgend eine andere übermenschliche Macht zurückführen, — eine Anschauung, von der das ganze Stück durchdrungen ist, und die auch Heinrich ausdrücklich ausspricht, wenn er sagt: „Wir sind in Gottes Händen, nicht in ihren." Diese Worte und die herrliche Scene, zu der sie gehören, in der Nacht vor dem verhängnißvollen Tage von Azincourt, an welchem das Geschick zweier großen Nationen entschieden wurde, verbreiten eine wunderbar-ernste, ich möchte sagen, weltgeschichtliche Stimmung über die ganze Darstellung. Aus dem Schauspiel wird unvermerkt ein stiller Gottesdienst. Mit religiöser Erhebung sehen wir, wie ein Häuflein ermatteter, fast verhungerter Engländer, von ihrem durch den König belebten Heldenmuthe und Gottvertrauen geführt, ein drei und vierfach zahlreicheres Heer wohlgerüsteter und wohlgenährter Franzosen schlägt, wie also jene höhere Macht, nach ethischen Gesetzen und Gesichtspunkten waltend, auf die Seite der äußerlich schwachen, aber geistig und sittlich kräftigeren Partei sich stellt, um die überlegenste äußere, aber an inneren Gebrechen krankende Gegenpartei zu überwinden. Mit der tiefen Einsicht und der ebenso tiefen Bescheidenheit eines ächten, wahrhaft großen Helden erkennt dieß Heinrich an, wenn er nach der Schlacht ausruft:

— — O Gott, Dein Arm war hier,
Und nicht uns selbst, nur Deinem Arme schreiben
Wir Alles zu. —

Allein der Krieg soll nicht nur die Völker und ihre Führer zur Entwickelung ihrer geistigen und sittlichen Kraft anregen, — nicht nur wie hier den mannichfaltigsten Charakteren, namentlich Heinrich's V großer und doch so einfach menschlicher Persönlichkeit, Spielraum zur Entfaltung ihres innern Lebens in seiner ganzen Fülle gewähren und so manche Seiten, Eigenschaften und Fähigkeiten aufdecken, die sonst wohl nie zu Tage gekommen wären; — er soll auch vor Allem die Nationen und Individuen sittlich reinigen und läutern. Wie dieß geschehen, zeigt Shakspeare deutlich an dem französischen und englischen Kriegsvolke, besonders aber an der Person Heinrich's selbst, der bisher ein roher Edelstein, nach dem Tode des Vaters zwar vom Schmutze gereinigt, doch aber jetzt erst geschliffen, in seinem natürlichen Glanze aufstrahlt. Was dagegen unverbesserlich ist, das findet im Kriege, unter der Geißel Gottes, Strafe und Untergang. In diesem Sinne läßt der Dichter Falstaff's unsaubere Gesellen, Nym, Bardolph, Pistol, auch hier wieder auftreten, und zeigt uns ihr schmähliches, ihrem Charakter entsprechendes Loos; selbst die Erzählung von Falstaff's Tode wird episodisch eingeflochten, — damit auch nicht das kleinste Saamenkorn im Ganzen der großen poetischen Schöpfung verloren gehe, Jedem sein Recht widerfahre, jedes Glied der Action wiederum für sich seinen Anfang, Mitte und Ende habe. —

In diesem Sinne fällt die Bedeutung des Krieges in Eins zusammen mit dem Wesen und Zwecke der Geschichte selbst. Indem der Dichter darstellt, wie der Krieg als Gottesurtheil theils Vollstrecker der in der Geschichte waltenden Gerechtigkeit, theils Hebel der historischen Entwickelung, Bildungsmittel der fortschreitenden Menschheit sey, faßt und zeigt er zugleich die Weltgeschichte selbst in einem der wichtigsten Motive ihrer Bewegung.

Ueber den tieferen inneren Grund des großen Völkerkriegs hat Shakspeare indeß keineswegs, wie bisher von uns geschehen, die nächsten äußern Veranlassungen desselben, die besondern Umstände und Verhältnisse, die ihn hervorriefen, unberücksichtigt gelassen. Der Krieg entsteht zunächst um ein streitiges Recht. Mit der Untersuchung desselben wird das Drama eröffnet. Heinrich's äußeres juristisches Recht mag immerhin zweifelhaft erscheinen, obwohl er auch diesen Punkt mit größter Gewissenhaftigkeit erwägt und abschätzt; aber sein inneres Recht ist um so unzweifelhafter; und darum gewinnt auch England zunächst den Sieg. Wie der Krieg seinen äußern Grund und Anfang, so muß er denn auch seinen äußern Schluß haben; der Rechtsstreit muß zu einer endlichen Entscheidung kommen. Dieß Ende ist historisch die Heirath Heinrich's mit Katharina von Frankreich, womit zugleich sein Recht auf den französischen Thron anerkannt und letzterer ihm nach dem Tode Karls VI zugesichert wird. So schließt auch das Drama, ein Schluß, den man häufig genug getadelt hat, weil freilich die Liebesscenen und Heiraths-Präliminarien des fünften Acts wenig zu dem ernsten, schwerwiegenden, heroisch-epischen Inhalte der ersten vier Acte zu passen scheinen. In der That ist der Krieg damit nur äußerlich beendet; seinen wahren innern Schluß findet er erst um mehrere Jahrzehnte später, als Heinrich längst im Grabe ruhte. Allein einerseits steht ja auch das Drama nicht einsam für sich da; es ist ja vielmehr Glied eines größeren Ganzen, und greift mit seinen Ausläufern weit in die folgende große Trilogie hinüber. Andererseits hat man die natürliche innere Verwandtschaft zwischen Kriegführen und Hochzeitmachen verkannt. Sie ist dieselbe wie zwischen Tod und Leben. Wie der Krieg aus dem Frieden hervorquillt, indem die gesammelten Kräfte des Friedens nach außen drängen, wo es stets Reibung und Kampf

giebt; eben so ist der Krieg wiederum der Vater des Friedens und ist nur dann ein rechter Krieg. Das lebendigste Bild des aufkeimenden Friedens aber ist der Ehebund, mit dem die Familie gegründet und der Keim zu einem neuen blühenden Leben gepflanzt wird. Daß der Friede hier keine wahre Beruhigung in sich trägt, weil ihn bloß die Fürsten, nicht die Völker schließen, weil er bloß äußerlich gemacht wird, nicht aus der Geschichte hervorwächst, bleibt allerdings wahr. Aber kann man deßhalb den Dichter tadeln? Will man sein Werk aus dessen organischer Verbindung mit den folgenden Dramen herausreißen, so kann und muß man den geschlossenen Frieden für einen wahren und dauernden Ruhepunkt nehmen, und dann ist er das natürliche Ende des Krieges und des Dramas. Betrachtet man es aber in dem Zusammenhange, in dem es wirklich steht, so findet man den wahren Schluß in Heinrich VI und das Ende Heinrich's V bildet dann nur einen Uebergangspunkt, der dieselbe gewichtige Lehre enthält, die das ganze Stück durchzieht, daß Krieg und also auch Frieden sich eben nicht willkührlich machen lassen. Darum wohl hat Shakspeare den fünften Act mit einem eigenthümlich ironischen Humor behandelt, wie bereits Schlegel richtig bemerkt. —

Uebrigens ist jener Tadel meist nur aus der einseitigen Theorie hervorgegangen, wonach auch jedes historische Drama nur Tragödie oder Komödie seyn soll. Heinrich V ist augenscheinlich weder das Eine noch das Andere, und das ist zwar nicht theoretisch, wohl aber insofern ein Fehler, als damit der Mangel des Stücks an aller spannenden Verwickelung, an allem im engeren Sinne dramatischen Inhalt zusammenhängt. Denn den Ausgang des Kriegs kennen wir von vornherein bereits aus der Geschichte; der Krieg selbst aber, die Schlacht und ihr Verlauf wird uns natürlich nicht vorgeführt, sondern, wenn auch

mit höchster Lebendigkeit, nur berichtet. Dieser Mangel liegt so tief in der Natur des Stoffes, daß er sich nicht wohl beseitigen ließ. Die Wirkung des Stücks, wenn es für sich allein zur Aufführung kommt, wird daher mit dem großen Erfolge, den die übrigen historischen Dramen Shakspeare's noch überall gehabt haben, nicht sich messen können: es ist eben mehr als alle andern nur einzelnes Glied in dem großen cyklischen Ganzen der englischen Historien. Eben darum aber bin ich überzeugt, daß es auf der Shakspeare'schen Bühne nicht leicht für sich allein, sondern nur im Anschluß an andre, sey es als Nachspiel zu Heinrich IV oder als Vorspiel zu Heinrich VI gegeben worden seyn wird: im Zusammenhange mit dem Ganzen macht es seine volle Wirkung (wie die Weimar'sche Aufführung des ganzen Cyklus zur Feier des 300jährigen Geburtstags Shakspeare's bewiesen hat). —

Wie Heinrich V nach Form und Inhalt nur als Fortsetzung und Schluß zu Heinrich IV erscheint, so ist das Stück auch ohne Zweifel unmittelbar nach dem zweiten Theil Heinrich's IV von Shakspeare verfaßt worden. Vom ersten Theil erschien 1598 die älteste Quartausgabe, wahrscheinlich bald nach dem 25. Februar, unter welchem Datum sie in den Verlagsregistern der Buchhändlerinnung (in der Stationers' Hall) eingetragen ist. Sie wird nicht lange nach der ersten Aufführung gedruckt worden seyn. Denn daß Heinrich IV den größten allgemeinsten Beifall gefunden und zu den beliebtesten Zugstücken der Shakspeare'schen Bühne gehört habe, läßt sich schon aus dem allgemeinen Beifall, den es noch heutzutage überall erntet, schließen und ergiebt sich außerdem aus der Thatsache, daß vom ersten Theil noch vor der Folioausgabe nicht weniger als sechs verschiedene Quartausgaben (die zweite bereits 1599 mit der Bemerkung „Newly corrected by W. Shakespeare“) veröffentlicht, und selbst nach dem Erscheinen

der Folioausgabe noch zwei besondere Abdrücke des Stücks veranstaltet wurden (1632 und 1639). Der erste Theil ist daher wahrscheinlich zu Ende 1596 oder Anfangs 1597 auf die Bühne gekommen. Dafür spricht nicht nur der Umstand, daß Heinrich IV auch von Meres in seiner oft citirten Schrift bereits erwähnt wird, sondern daß auch der zweite Theil, wie Collier (in seiner Shakspeare-Ausgabe IV, 309) nachgewiesen hat, schon am 25. Februar 1598 vorhanden gewesen, also spätestens im Jahre 1597 entstanden seyn muß. Endlich schließt sich der erste Theil so eng an Richard II an und zeigt mit ihm so viel Verwandtschaft in Sprache, Versbau, Composition ꝛc., daß zwischen beiden nicht mehr Zeit verflossen seyn kann, als der urkräftige Genius Shakspeare's gebraucht haben wird, um wiederum einen mächtigen Schritt auf der Bahn seiner Entwickelung vorwärts zu thun. Denn daß Heinrich IV an poetischem und künstlerischem Werthe noch über Richard II zu setzen sey, darüber sind fast alle Kritiker einig. Dem zweiten Theile, von dem die erste und einzige Quartausgabe erst 1600 erschien, folgte ohne Zweifel wiederum ziemlich unmittelbar Heinrich V. Die erste Quartausgabe von ihm datirt aus demselben Jahre (1600) und wurde, obwohl sie offenbar zu jenen gestohlenen, nur aus dem Munde der Schauspieler nachgeschriebenen Ausgaben gehört und den Text stark verstümmelt und verdorben wiedergiebt, noch zweimal (1602 und 1608) neu aufgelegt, — ein Beweis, wie großen Beifall auch Heinrich V bei seinem ersten Erscheinen fand. Daß das Stück im Sommer 1599 zuerst aufgeführt worden, geht aus den Versen des Prologs zum fünften Act: As, by a lower but by loving likelihood etc. zur Evidenz hervor. Denn diese Verse beziehen sich ohne allen Zweifel auf den Grafen Essex, den Feldherrn der Königin, der im April 1599 nach Irland zur Unterdrückung des um sich greifenden Aufstands gesandt ward und

im September desselben Jahres zurückkehrte. Da Meres des Stücks nicht Erwähnung thut, so war es sicherlich 1598 noch nicht bekannt, und mithin läßt sich auch nicht annehmen, daß jene Verse etwa erst später eingeschoben worden seyen. Shakspeare wird es also im Winter 1598—9 geschrieben haben; und aus einer gewissen Nachlässigkeit der Diction und Composition so wie aus einzelnen störenden Auswüchsen — zu denen ich die mindestens sehr überflüssigen Sprachstudien der Prinzessin Katharine und die Scene zwischen Pistol und Le Fer rechne, — möchte ich schließen, daß er es ziemlich rasch und flüchtig hingeworfen haben dürfte, vielleicht um es noch während des irischen Feldzugs oder kurz nach Beendigung desselben auf die Bühne zu bringen und so den Sieg der englischen Waffen mit verherrlichen zu helfen. —

8. Heinrich VI erster bis dritter Theil.

Die historische Bedeutung und Wichtigkeit der langen Regierung Heinrich's VI ist schon oben im Allgemeinen angegeben worden. Was in Frankreich die kräftige Hand Ludwig's XI, das that in England die Ohnmacht Heinrich's VI. Es könnte zwar scheinen, als ob der Gedanke, der, wie ich schon andeutete, in Heinrich's Leben sich abspiegelt, derselbe, den man mit Unrecht in Hamlet hat finden wollen, den leitenden Gesichtspunkt Shakspeare's bei Abfassung der ganzen Trilogie gebildet habe. Aber das ist offenbar nicht der Fall. Das historische Drama ist nicht biographisch, sondern historisch, und darum gehört in ihm zu den handelnden Hauptpersonen stets auch das Volk und der Staat in seinem Verhältnisse zu andern Nationen. Außerdem aber geht Sinn und Bedeutung des historischen Dramas nie bloß aus dem Charakter einzelner, wenn auch hervorragender Persönlichkeiten, sondern aus dem Zu-

sammenhange der Ereignisse, aus der nächsten geschichtlichen Vergangenheit, auf die es folgt, hervor. Von der Darstellung des Völkerkriegs in seiner poetisch-historischen Bedeutung schreitet demgemäß die Dichtung fort zur Darstellung des Bürgerkriegs, der sich zu jenem verhält wie das Gift zur Arzenei. Dieser Fortschritt erweist sich bei näherer Betrachtung als das nächste nothwendige Glied im Organismus der großen Tragödie, von welcher die Regierungsgeschichte Heinrich's VI den vierten Act bildet. Denn Gift fordert Gegengift zur vollständigen Heilung; die unhaltbare Basis, auf der das Königshaus der Lancaster ruhte, jene ursprüngliche Störung des naturgemäßen Ganges der Geschichte (welche uns hier der Dichter durch die eingeflochtene Darstellung vom Tode des alten, im Gefängniß ergrauten Mortimer's, des unglücklichen Thronprätendenten gegen Heinrich IV und V, wiederum vergegenwärtigt, um uns den Zusammenhang des großen Ganzen in's Gedächtniß zurückzurufen), so wie die Unsittlichkeit, der Hochmuth, die Herrschgier und Eigensucht, in welche die strotzende Kraft des englischen Adels ausgeartet war, erzeugten endlich an dem factiösen Thronstreite der weißen und rothen Rose ihr eignes Gegengift. Es handelt sich jetzt nicht mehr wie unter Heinrich IV bloß um den Kampf einzelner aufrührerischer Barone gegen die königliche Gewalt; es ist nunmehr der eigentliche Bürgerkrieg, d. h. die Auflösung aller Bande der bürgerlichen Gesellschaft, aller Glieder des Staats in Haß und Streit gegeneinander, der den Kern der Darstellung bildet. Sein Boden ist historisch stets die allgemeine Sittenverderbniß der ganzen Nation; daraus wächst er von selbst hervor, so lange das Böse noch mit äußerer Macht und Willensstärke gepaart ist: da kämpft Laster gegen Laster, Sünde und Verbrechen gegen Verbrechen und Sünde, bis sie sich endlich gegenseitig aufreiben. Kein Stück zeigt daher deut-

licher als Heinrich VI und dessen Fortsetzung Richard III, wie im historischen Drama in der That die beiden Seiten des Tragischen und des Komischen ihrer ethischen Bedeutung nach sich begegnen und zu einer höheren Einheit zusammenschmelzen. Das Böse findet hier durchgängig sein eignes Correctiv an dem Bösen: sittliche Schwäche und Verworfenheit, Thorheit und Laster heben sich gegenseitig auf, wie in der Komödie. Das Gute behauptet zwar zuletzt den Sieg, aber nicht in der Gegenwart für die handelnden Personen selbst, sondern in der Zukunft, jenseit der Darstellung, im weiteren Verlaufe der Ereignisse. Für die Gegenwart greift das Tragische ein, und bewährt seine Macht nicht nur an der Vernichtung des Bösen, sondern auch am Untergange des menschlich Schönen, Edlen und Großen. Denn im allgemeinen Verfalle des Volks und Zeitgeistes wird die Tugend des Einzelnen sich nie ganz fleckenlos erhalten können, weil kein Einzelner einsam für sich da steht, sondern organisches Glied der Menschheit, Kind seiner Zeit, Sohn seines Volks ist. Die allgemeine Verderbniß muß auch ihn ergreifen, wie der faule Fleck am Apfel den ganzen Apfel mit Fäulniß inficirt, und umgekehrt nur der verderbte Zustand des Ganzen die Fäulniß der einzelnen Stelle hervorbringt. —

Das ist die schwerwiegende Bedeutung der Trilogie, die den Namen Heinrich's VI trägt, von ihrer tragischen Seite gefaßt. Sie zieht sich, mannichfach modificirt, durch alle drei Theile hindurch, weil sie mit der geschichtlichen und poetischen Bedeutung des Bürgerkriegs unmittelbar zusammenfällt. Aber wie das vorangegangene Drama in dem dargestellten Völkerkriege, indem es ihn wesentlich als Gottesurtheil faßt, die innere Beziehung der Geschichte zu einer höheren, über dem menschlichen Wollen und Können waltenden Leitung derselben zeigt, so erscheint auch hier in dem dargestellten Bürgerkriege dieselbe höhere Beziehung aus-

gedrückt, sofern eben der Bürgerkrieg doch nur als heilendes Gegengift zur Herstellung der zerrütteten Gesundheit des Ganzen aufgefaßt ist, sofern durch Leiden und Untergang das menschlich Gute und Schöne nur gereinigt und geläutert werden soll. Das ist die andere trostreiche, versöhnende Seite an dem tragischen Pathos, welches das Ganze durchzieht. Heinrich's VI Leben und Schicksal spiegelt beide Seiten zunächst und am deutlichsten ab. Es bildet ja die Grundlage und gleichsam den Kitt, der alle einzelnen Partieen verbindet. Heinrich thut zwar nichts; er leidet, bittet und betet nur; aber Alles, was geschieht, fällt auf sein Haupt zurück, und gerade, daß er selbst nichts thut, das ist der Hauptgrund aller Thaten und Begebenheiten. Daher ist auch hier das Interesse anscheinend mannichfach gespalten: einen Hauptantheil nimmt immer der König und sein Haus in Anspruch; aber daneben ist es im ersten Theile Talbot's und seines Sohnes Schicksal im Kampfe gegen Frankreich, im zweiten Theile ist es Gloster's Untergang und York's Sieg, im dritten endlich York's Ende und Eduard's Thun und Treiben, was die Aufmerksamkeit an sich zieht. Und dennoch ist auch hier offenbar die wahre Einheit des Interesses bewahrt im Interesse an der Geschichte und ihrem ethischen Gehalte. Betrachten wir deßhalb die drei Theile des Ganzen etwas näher.

Der erste Theil bildet zuvörderst den eigentlichen Schluß zu Heinrich V; hier erst endet im Grunde der Völkerkrieg, der dort dargestellt wurde. Er endet zu Gunsten Frankreichs, und zwar zunächst weil das Recht in seiner ethisch-historischen Bedeutung sich gewendet hat. Denn obwohl Frankreichs Volk und Adel noch nicht besser, nur klüger und durch Erfahrung gewitzigter sich zeigt, so erscheint doch einerseits jener Uebermuth und die völlig haltlose Eitelkeit gebrochen, und die Achtung vor dem Feinde ist schon der Anfang zum Siege; anderntheils, und

das ist die Hauptsache, hat England sein moralisches Uebergewicht verloren. Gleich in der ersten einleitenden Scene sehen wir deutlich, wie es untergegangen ist in den selbstsüchtigen Plänen und Streitigkeiten der Großen, welche das Volk mit sich fortreißen. Einzelne Züge des Kriegs, wie die feige, schmähliche Flucht Fastolfe's, beweisen, daß nicht mehr derselbe Geist Volk und Heer beseelt. Der Sarg Heinrich's V erscheint daher im Hintergrunde gleich von vorn herein als das Grab der englischen Siege und Eroberungen. Sie mußten früher oder später verloren gehen. Denn es war zwar ein großartiger, aber nichts destoweniger ein Irrthum, daß England damaliger Zeit über Frankreich dauernd herrschen könne: so lange die politische und nationale Kraft eines selbständigen Reiches nicht völlig gebrochen ist, kann es nicht zur bloßen Provinz eines andern herabsinken. Diesem Irrthume konnte nur Frankreichs moralische Ohnmacht und Heinrich's V heroische Energie auf kurze Zeit den Schein der Wahrheit geben; raffte sich Frankreich wieder auf, so war auch unter einem kräftigeren Nachfolger als Heinrich VI die Eroberung nicht zu halten, weil sie, näher betrachtet, eine unsittliche Anmaßung enthielt, eben so unsittlich, wie jedes Beginnen, die Freiheit eines Menschen, so lange er frei zu seyn vermag, unterdrücken zu wollen. Die Wagschale Englands fällt schließlich mit demselben Rechte, womit sie früher stieg.

Wie zunächst dieses unglückliche Ende des Krieges dem oben angedeuteten Sinne und Gehalte der ganzen Trilogie entspricht, so spiegelt er sich so dann mit eigenthümlicher Färbung in dem Charakter, den Thaten und Schicksalen der Jungfrau ab. Sie bildet auf französischer wie Talbot auf englischer Seite die Seele des wiederausgebrochenen Krieges. Mit ihrem Auftreten wendet sich das Kriegsglück von England zu Frankreich, weil sie die

Begeisterung des Patriotismus zugleich mit dem Glauben an höheren göttlichen Beistand im französischen Volke zu erwecken weiß. Der Dichter leugnet diesen höheren Beistand, den sie repräsentirt, keineswegs; aber als guter Engländer faßt er ihn als einen Beistand ungöttlicher dämonischer Mächte; der begeisterte Aufschwung der französischen Nation, dessen Ausdruck die Erscheinung der Jungfrau war, wird ihm zu einer Regung der Nachtseite der Natur, zu einer Wirkung des bösen Princips. Er wird damit sich selber untreu; er sündigt wider das Princip des historischen Dramas, welches für die inneren Motive und die großen Wendepunkte des Ganges der Geschichte strenge Unparteilichkeit fordert; und wie dieser Fehler sich rächte, weil er zugleich eine Versündigung wider die Gesetze der Poesie war, zeigt uns anschaulich die Figur der Jungfrau, die nicht bloß unwahr, sondern auch unpoetisch ist. Daß Shakspeare dieß nicht merkte, daß er ohne Bedenken auch in diesem Punkte ganz der englischen Ansicht und seinen englischen Geschichtsquellen folgt, schon daraus könnten wir schließen, wenn es nicht anderweitig feststünde, daß der erste Theil Heinrich's VI zu Shakspeare's Jugendarbeiten gehört, verfaßt zu einer Zeit, als ihm die Idee des historischen Dramas noch nicht klar genug aufgegangen war, um es von den Uebergriffen eines blinden Patriotismus und nationaler Vorurtheile rein zu halten. Andrerseits indeß liegt in dem Umstande, daß Shakspeare's Auffassung der Jeanne d'Arc ganz die englische National-Ansicht, ja so ziemlich die allgemeine Ansicht des ganzen Zeitalters war, in dem die Geschichte spielte, eine Entschuldigung für den Dichter. Denn das historische Drama, das ja seinen Inhalt als unmittelbar gegenwärtig vorstellt, soll zugleich den Sinn und Charakter der Zeit schildern, in der es lebt. Das aber eben gehörte zum Charakter jener Zeit, daß sie das Große, Reine und Edle

nicht in seiner Reinheit aufzufassen, ja daß das Gute und Schöne selbst sich nicht ganz rein zu erhalten vermochte. Denn ganz lauter erscheint die Jungfrau auch nach den französischen Quellen wie nach den neueren gründlicheren Geschichtsforschungen nicht. Daß sie vor ihrem öffentlichen Auftreten von einem großen und schönen Gedanken beseelt gewesen, deutet auch Shakspeare an durch den Ruf, den er ihrer Erscheinung vorhergehen läßt, und sein Fehler ist nur, daß er es bloß andeutet, nicht zur lebendigen Anschauung bringt. Sicherlich indeß geschah es nicht ohne Absicht, daß er diese Andeutung einflocht; sie paßt wenigstens vortrefflich zu dem Sinne und ideellen Gehalte der ganzen Trilogie wie insbesondere des ersten Theils derselben. Denn folgen wir diesem Winke, so werden wir annehmen müssen, daß die Jungfrau, um ihren großen und schönen Gedanken in einer solchen Zeit zu realisiren, d. h. erst im Augenblick, wo sie in das Getriebe der Zeitereignisse thätig eingriff, sich dem Bösen ergeben habe, — ob freiwillig, ob von der Macht desselben überwunden, — das konnte der Dichter mit Recht unentschieden lassen, weil es gleichgültig war für seinen Zweck. So fiel sie geschichtlich und so würde sie dann bei Shakspeare fallen als Opfer des tragischen Geschicks, welches wie ein furchtbares Gespenst durch die ganze Trilogie hindurchgeht.

Ihr Tod erscheint, so gefaßt, zugleich als der organische Gegensatz zu Salisbury's, Talbot's und seines Sohnes Untergange. Talbot ist augenfällig der edelste Charakter in der ganzen Dichtung: ein rauher, kräftiger Rittersmann; Kampf und Krieg, hingebender Patriotismus, ritterliche Ehre und Tapferkeit, — darin geht sein Leben auf; höherer Ideen scheint er nicht fähig zu seyn; er weiß wohl eine Schlacht zu gewinnen, aber keinen Krieg zu führen; er ist ein trefflicher Kriegshauptmann, aber kein Feldherr, kein König, weil er wohl Tapferkeit,

auch Vorsicht und Klugheit (wie der Vorfall mit der Gräfin von Auvergne zeigt), aber nicht die Gegenwart des Geistes, nicht die schaffende Kraft, die klare Uebersicht über das Ganze besitzt. Das und die Härte und Rauheit seiner Tugend, die etwas von dem Ingrimm des Löwen hat, ist sein Fehler, an welchem er untergeht. Den verwickelten Verhältnissen und der Verderbniß seiner Zeit war seine Kraft nicht gewachsen: unter der eisernen Zuchtruthe wurde er ebenfalls starr und eisern, zum Repräsentanten der Wuth und Wildheit des Krieges, dem er zum Opfer fällt, weil er ganz in ihm aufgeht und daher der Leitung desselben sich nicht zu bemächtigen vermag. In einer solchen Zeit aber ist der ehrenvolle Untergang des Edlen eine Wohlthat; Sieg und Lust ist im Tode, wenn das Leben der Uebermacht des Bösen, der Last und Noth eines um sich greifenden Verfalls von Volk und Staat erliegt.

Darin liegt hier die besondere Modification des Themas, welches im Ganzen durchgeführt erscheint, die besondre Aufgabe, welche der erste Theil zu lösen hat und zu deren Lösung die übrigen Partieen desselben das Ihrige beitragen. Heinrich's VI an sich so fromme und reine, leidenschaftlose Natur wird durch Suffolk's Verführungskünste verlockt, wider seinen königlichen Auftrag und die schon geschlossene Verlobung die unglückselige Ehe mit Margaretha von Anjou einzugehen. Auch er kann sich nicht rein erhalten und legt, indem er in jugendlichem Leichtsinn der sinnlichen Begierde folgt, den ersten Grund zu seinem nachmaligen unglücklichen Leben. Gloster's biederer, hochherziger, wahrhaft patriotischer Geist wird ebenfalls von Parteisucht und Leidenschaftlichkeit hingerissen. Die Zwietracht zwischen ihm und dem Bischof von Winchester, die bis zu den Bedienten hindurchgedrungen ist, die Eifersucht zwischen Somerset und Richard von York, die Kraftlosigkeit des alten Bedford und Exeter, —

Alles vereinigt sich zum Untergange Talbot's, zum drohenden, bald nicht mehr zu vermeidenden Untergange aller Besseren. Bürgerschaft und Volk nehmen zwar in diesem ersten Theile noch nicht unmittelbaren Antheil an den Parteiungen der Großen; der Schultheiß von London tritt vielmehr vermittelnd und ruhestiftend dazwischen. Dennoch zeigen einzelne Züge, wie jene Schlägereien der Bedienten, die Feigheit Fastolfe's und seines Heerhaufens, daß das Volk ebenfalls bereits ergriffen wird vom allgemeinen Sittenverfall. In den folgenden Theilen tritt dieß sodann entschieden heraus.

Nachdem Frankreich verloren und der äußere Krieg beendet ist, zeigt uns der zweite Theil das ganze weite Netz der Parteiungen mit ihren Intriguen, Kämpfen und Schandthaten, in das sich das innere Staatsleben Englands verwickelt hat, und das im ersten Theile nur angelegt erscheint. Die Feindschaft zwischen Gloster und Winchester bricht nach einer halben Versöhnung mit verstärkter Wuth aus; die Eifersucht zwischen York und Somerset dauert fort und geht in thätigen Haß über. Dazu hat sich die Königin an Suffolk's Hand eine Partei gebildet, und verbündet sich mit Winchester zum Untergange Gloster's. Richard von York wirft die Maske ab und tritt offen als Kronprätendent auf, und zu ihm halten die mächtigen Nevils, Salisbury und Warwick. Der Bürgerkrieg entfaltet jetzt erst völlig sein blutiges Banner. In jenem Netze wird der edle Gloster, die Hauptstütze des wankenden Reiches, gefangen und meuchlerisch erwürgt. Northumberland, Clifford, Buckingham, Stafford, die Besten von des Königs Partei fallen im Kampfe; aber auch der unwürdige Somerset, der verbrecherische, völlig ausgeartete, pfäffische Priester Winchester und der in jeder Hinsicht schurkische Suffolk kommen um; und nur York mit seinen Genossen und Söhnen, worunter der furchtbare Richard (III),

und die eben so furchtbare Königin mit Einigen ihres Anhangs bleiben am Leben. Tod und Verderben halten ein reiches Erntefest, Groß und Klein, Gut und Böse wird mit fortgerissen. Denn in solchen Zeiten so allgemeinen Verfalls ist Gut nicht mehr Gut, Böse nicht mehr Böse; in der allgemeinen Verderbniß verwischen sich die Grenzmarken beider Gebiete. Die Tugend ist nicht mehr Tugend, wenn sie wie in Gloster, Buckingham, Clifford, mit leidenschaftlicher Hitze und Parteienwuth sich paart; das Böse gewinnt einen Schein des Rechts, wenn ihm das Gute in solcher Mißgestalt gegenübertritt. Da ist der Tod des Edlen nur ein mißlungener Versuch zu leben; da muß das Laster nothwendig den Platz behaupten, weil es allein consequent ist. Das ist die furchtbare Wahrheit dieses Dramas, eben so furchtbar wie seine Lehrmeisterin, die Geschichte. Sie fordert, wie schon oft bemerkt, vor Allem thätige, consequente Energie: ist diese auf Seiten des Guten, so wird das Gute auch stets den Sieg behalten, den es an sich schon hat; ist sie dagegen auf Seiten des Bösen, so muß das Gute unterliegen, weil es eben ohne Consequenz und Energie nicht wahrhaft gut ist. Das Böse muß und soll siegen, damit es sich durch sich selbst vernichte, da das Gute in seiner Halbheit es nicht zu überwinden vermag; — denn der Sieg des Bösen ist ja zugleich seine Vernichtung.

Von diesem Gedanken aus erscheint jeder Faden des vielverschlungenen Gewebes wohl angelegt, keine Scene überflüssig. Selbst jenes Seitenstück zu den Zaubereien der Pücelle, die Beschwörungsscene, durch welche der Fall der ehrgeizigen Herzogin von Gloster herbeigeführt und ihres Gemahls Ansehn gebrochen wird, so wie die Nebenfiguren: der Schmiedegeselle Peter und sein Meister, der Betrüger Simpcox, Hans Cade mit seinem Anhange, sind bedeutungsvoll, theils weil sie zeigen, wie in sol-

chen Zeiten auch die seltsamsten Verirrungen einer an sich edlen Natur nicht fremd erscheinen; theils weil sie beweisen, daß solche Zeiten nur möglich sind, wenn alle sittliche und religiöse Scheu überwunden ist, so daß das Heiligste selbst zu Lug und Trug gemißbraucht wird; theils endlich weil sie es zur klaren Anschauung bringen, wie der allgemeine Schwindel auch das niedrige Volk ergriffen hat und es zu Ausschweifungen aller Art verleitet, und wie nicht bloß alle bürgerliche Ordnung, sondern auch Kunst und Wissenschaft und alle höhere Bildung in solchen Zeiten mit dem Untergange bedroht ist. Diese Nebenpartieen mit ihrer komischen Färbung parodiren zugleich in verwandtem Sinne, wie die Falstaffiade in Heinrich IV, den Inhalt der historischen Action, und stellen das Böse als widersinnig, albern, lächerlich dar, was es ja trotz seiner tief ernsten Bedeutung doch zugleich stets ist.

In Betreff der Fassung des Charakters der Königin, der in diesem Theile zuerst sich näher entfaltet, hat man dem Dichter vorgeworfen: sie sey unnöthiger Weise zur gräulichen Megäre verzerrt, und namentlich sey es unerträglich, den frommen, unglücklichen König auch noch in so unverhüllter Weise als betrogenen Gatten dargestellt zu sehen. Es ist wahr, in Margarethens Charakter tönen noch die dumpfen Klänge des Gräßlichen nach, dessen vollen Accord Titus Andronicus anschlug; und das beweist wiederum mit ziemlicher Sicherheit, daß die beiden letzten Theile Heinrich's VI ebenfalls zu den früheren Arbeiten Shakspeare's gehören. Es ist wahr, der Ehebruch brauchte nicht nothwendig noch zu den Verbrechen der Königin hinzuzutreten. Und doch wäre ohne ihn der für das Ganze so wichtige Charakter nicht vollständig ausgeprägt. Denn es ist einleuchtend, daß ein so energischer, gewaltsamer, völlig unweiblicher Geist, von solcher Leidenschaftlichkeit und Hitze des Bluts, dem

kalten, unmännlichen, schwächlichen König nicht in Liebe zugethan seyn, nicht die Treue bewahren konnte. Wenn es daher die Geschichte auch nicht ausdrücklich sagte, — es ist indeß (obwohl es Gervinus leugnet), wenn auch nicht von Holinshed, doch in Grafton's (Hall's) Chronik ausdrücklich erwähnt, — so konnte der Dichter doch nicht verschweigen, was jene selbst consequenter Weise forderte. Außerdem ist diese entsetzliche Energie und Großartigkeit, diese schamlose Offenheit des Bösen, wie sie hier an einem Weibe hervortritt, ohne Zweifel dramatischer, ja die Darstellung derselben sittlicher, als die geheime, im Dunkeln schleichende Sünde und die unausgesprochene Vermuthung derselben, deren sich der Zuschauer doch nicht erwehren könnte. Eine solche Versinnlichung der herrschenden Laster und Verbrechen, einen Charakter, in welchem sich die ganze Sittenlosigkeit der Zeit concentrirte, brauchte der Dichter gerade, um eben solche Zeiten zu schildern, und Sinn und Bedeutung seiner Dichtung mit voller Anschaulichkeit zu entfalten. Die furienartige Margarethe steht dem teuflischen Richard (III) würdig zur Seite; beide ergänzen sich gegenseitig, beide lernen von einander und bilden sich an einander aus zu den mächtigen Werkzeugen des furchtbaren Strafgerichts, das am Ende der Regierung Heinrich's VI über England und seine gesunkene Herrscherfamilie hereinbricht. Endlich forderte der weibisch gewordene, unmännliche König seinen organischen Gegensatz in dem Mann gewordenen, entarteten Weibe. Heinrich war nun einmal der Schande des betrogenen Ehemanns durch eigne Schuld in dem Augenblicke schon verfallen, als er, ein solcher wie er war, sich ein solches Weib nahm. Diese seine erste und alleinige Thatsünde — später begeht er nur Unterlassungssünden — mußte desto stärker hervorgehoben werden, um zu zeigen, wie jedes, auch das kleinste Saamenkorn des Bösen in solchen Zeiten wuchernd aufschießt zu unübersehr-

baren Folgen. An des Königs Stelle regierte nunmehr die Königin, und machte aus dem Schlimmen das Schlimmste. Er, von ihrer Herrschsucht zurückgedrängt, in seiner weichlichen Duldsamkeit bestärkt, sank immer mehr zum bloßen Scheinkönig herab; selbst die offenbare Treulosigkeit seines Weibes kann ihn nicht mehr aufstören, und seine stille, fromme, demüthige Gesinnung, — sonst des größten Lobes würdig — gewinnt daher immer mehr das Ansehn der sündlichsten Charakter- und Willenlosigkeit. Also aber spiegelt sich in dem Verhältniß Heinrich's und Margarethens wiederum nur der Grundgedanke dieses zweiten Theils in einer neuen Modification ab, womit die Rolle der Königin poetisch vollkommen gerechtfertigt ist. —

Der dritte Theil zeigt uns sogleich in der ersten Scene York und seine Söhne im vollen Uebermuthe des Sieges. Des Königs Partei ist überwunden; gezwungen tritt er für den Fall seines Todes an York und dessen Nachkommen die Krone ab, seinen eignen Sohn beraubend. Jedoch die Königin und der junge Eduard, gegen den eignen Gatten und Vater sich auflehnend, versagen dem Vertrage ihre Anerkennung; das zerstreute königliche Heer sammelt sich wieder unter ihren Fahnen; York wird überfallen in dem Augenblicke, als er eben den Entschluß gefaßt hat, auch seinerseits den Eid zu brechen und den König vom Throne zu stoßen; er wird unter grausamem Spotte getödtet. Bald aber wendet sich wieder das Glück des Kriegsspiels: die Königin, von Warwick und York's Söhnen geschlagen, flieht, um auswärts Hülfe zu suchen; Heinrich wird gefangen, und Eduard IV, York's ältester Sohn, besteigt den Thron. Allein sein Wankelmuth stürzt ihn eben sobald wieder herab; weil er sich selbst nicht zu beherrschen vermag, kann er auch nicht unangefochten über Andre herrschen. Frankreich, vom beleidigten Warwick unterstützt, tritt zum Beistande Marga-

rethens wieder auf den Schauplatz, jetzt um das in sich zerfallene England auf eignem Grund und Boden anzugreifen. So völlig hat das Verhältniß mit dem inneren Rechte sich umgekehrt; so tief ist England gesunken, und noch immer zeigt sich keine Rettung. Der Kampf beginnt mit neuer Wuth. Die Besten sind gefallen und Nichts ersetzt ihren Verlust; aber die Schlimmen wachsen stets mit frischer Kraft empor, und gewinnen immer mehr das Uebergewicht. Denn in solchen Zeiten werden die Söhne immer schlechter als die Väter: das sehen wir an York's und des Königs Söhnen, an dem jungen Clifford, dem jungen Buckingham u. A. So umwölkt sich immer mehr der düstere Horizont, während König Heinrich erst auf der Flucht, dann im Kerker, sich in die Einsamkeit des Gebets und der religiösen Betrachtung verliert. — Und was ist der Inhalt seiner Gedanken? Er nennt sich einen Menschen, „denn weniger könne er doch nicht seyn, einen König, dessen Krone die Zufriedenheit"; was Gott will, dem fügt er sich in Demuth und stiller Hoffnung, was Gott beschließt, will er leiden und thun; aus sich selbst will er gar nichts; — er sieht mit prophetischem Blicke in die Zukunft, und stirbt im Gebete um Vergebung für sich und seine Mörder. Im Tode verklärt sich sein trübes Leben. Die Art, wie er scheidet, zeigt eine große, nur ganz nach innen gewendete Kraft der Seele, die völlige Selbstüberwindung und Loslösung von allen bloß weltlichen Interessen, zu der er durch die Leiden seines Daseyns hindurchgedrungen ist.

Eben darin liegt die tiefe ethische Wahrheit, die dieser letzte Theil der Trilogie vor unsern Augen entwickelt. In solchen Zeiten, wie die hier geschilderten, ist der Mensch seiner nicht völlig mächtig, weil der Boden unter ihm wankt, weil er nur ein einzelnes Glied eines durch und durch kranken Körpers ist. In solchen Zeiten kann nur ein mächtiger, Gottgesandter Geist

retten; so lange diese höhere Botschaft ausbleibt, muß das Böse austoben, bis es sich in sich selbst verzehrt hat. Nachdem Heinrich durch seine Schwäche und Unthätigkeit zum großen Theil selbst das Unheil herbeigezogen, wird er nun, da er einmal herrscht, zum Vorbilde für Alle, es würdig zu tragen. Denn in solchen Zeiten thut Jeder, der nicht jenen höheren Beruf in sich fühlt, besser, zu dulden als zu handeln; er soll die Zeit wie ein göttliches Geschick nehmen, und in stiller Hoffnung sich fügen; er soll an ihr sich erheben über die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseyns; er soll leiden und leidet mit Recht, weil er nicht handeln, nicht wahrhaft, sittlich handeln kann, wo in der allgemeinen Sittenverderbniß Recht und Unrecht, Gut und Böse in einem unentwirrbaren Knäuel zusammengeflochten erscheinen. Wer mag es sich anmaßen, zu entscheiden, ob York, ob Lancaster Recht habe? Hatten nicht vielmehr beide Unrecht, und theilte also nicht Jeder ihr Unrecht, der sich auf die eine oder andere Seite stellte? — Solche Verhältnisse finden sich nicht bloß hier und da einmal in der Geschichte; sie kommen alle Tage vor, und entstehen namentlich immer, wo Parteiungen, Empörung, Bürgerkrieg auftauchen. Denn streitende Factionen haben allemal beide Unrecht, weil sie gar nicht in Streit gerathen konnten, ohne Kirche oder Staat, die ja durchaus über ihnen stehen, zu stören und zu zerrütten, ohne sich also von der sittlichen Grundlage des menschlichen Daseyns losgelöst zu haben. Je mehr der Kampf sich ausbreitet, je mehr er das ganze Leben umstrickt, so daß jeder feste Standpunkt eine Unmöglichkeit wird, um so weniger darf der Einzelne aus sich selbst heraus eine Entscheidung sich anmaßen, um so mehr muß er es der Geschichte selbst und der höhern Leitung derselben überlassen, den Knoten zu lösen, das Urtheil zu fällen.

Weil sie diese Demuth nicht kannte, darum verdarb Margarethe nach kurzem Glückesschimmer sich selbst, ihren Gatten und Sohn. Weil letzterer und der junge Rutland als unbärtige Knaben vorwitzig in den reißenden Strom der verhängnißvollsten Ereignisse sich wagten, wurden sie mit Recht verschlungen von dem mächtigen Elemente, das sie kaum kannten. Weil York sich nicht genügen lassen wollte, darum fiel er unter den grausamen Händen seiner Feinde; bald nach ihm der unglückliche König, weil er von Anfang an nicht gethan, was er gesollt hätte, d. h. das Amt, dem vorzustehen er ebenso wenig Kraft als Recht besaß, nicht niedergelegt hatte. Weil Warwick, der Königsmacher, in stolzer Anmaßung sich berufen glaubte, den Richter zu spielen, wo er bescheiden sein Urtheil hätte erwarten sollen, darum endet sein Leben nach vergeblicher Mühe und Anstrengung. Weil Clifford, Somerset, Oxford ꝛc. Partei nahmen, wo Recht und Unrecht unentscheidbar schwankten und im Grunde beide Parteien Unrecht hatten, darum trifft sie frühzeitiger Untergang. Weil Eduard IV nicht einmal sich selbst zu zügeln vermag, geschweige denn den schwierigen Verhältnissen, der Wiederherstellung des zerrütteten Staats gewachsen ist, weil er sich vermißt was er nicht leisten kann, darum stürzt er von dem kaum errungenen Throne herab, und wir wissen aus seines Bruders (Richard's) Reden, daß er ihn, obwohl wieder eingesetzt, nicht lange behaupten wird. Dasselbe Schicksal endlich schwebt schon am Schlusse Heinrich's VI über den Häuptern der Lady Grey und ihrer Familie, die sich verleiten ließ, einen Platz in der Geschichte einnehmen zu wollen, der ihr und ihrem Geschlechte nicht gebührte, zu dessen Besitz sie weder Recht noch Beruf hatte. — So spiegelt sich in allen einzelnen Partieen dasselbe Gesetz, dieselbe Anschauung der Geschichte ab, die wiederum nur Modification des Grundthemas der ganzen Tri-

logie ist; Alles ordnet sich um den Einen Mittelpunkt herum zu Einem großen Ganzen zusammen. Am Schlusse tritt der nachmalige Richard III bedeutsam in den Vordergrund. Er, der fürchterlich consequente Frevler, „der nichts weiß von Mitleid, Liebe und Furcht, zum Henker geboren, ein Auswurf der Natur", er bleibt im Grunde allein in voller frischer Kraft übrig als die Hefe des Gegengifts der vergifteten Zeit, um den letzten Act der großen Tragödie einzuleiten.

Ueberschauen wir noch einmal den ganzen Bau, dessen Construction ich anzudeuten versucht habe. Die Geschichte ist dargestellt in ihrer Entartung zum Bürgerkriege in Folge jener ursprünglichen Störung ihres Ganges und der damit zugleich sich ausbreitenden allgemeinen Sittenverderbniß. Das ist das dem Ganzen zu Grunde liegende Thema, das im Sinne der Shakspeare'schen Weltanschauung die oben angegebenen beiden Seiten darbietet. Die drei Theile zeigen sodann die Hauptstadien in der Entwickelung eines solchen Zustandes. So entartet, stößt die Geschichte zunächst die Guten und Edlen, die doch nicht ganz die Farbe ihrer Zeit verleugnen können, aus, und zeigt zugleich, wie das Große und Reine in solchen Zeiten nicht verstanden wird und sich selbst nicht völlig rein erhalten kann. Das veranschaulicht der erste Theil in den ihm angehörenden Begebenheiten (und darum, weil er in ihn allein hineinpaßt, ist der Untergang Talbot's unter Verletzung der Chronologie in diesen ersten Theil von Shakspeare eingefügt). Immer mehr zerfällt dann die Geschichte in ein wüstes Chaos, in welchem Recht und Unrecht ununterscheidbar ineinanderfließen, und eben deßhalb die Bösen wie die Guten oder vielmehr die Bösen wie die weniger Bösen vom allgemeinen Verderben ergriffen werden. Das ist das zweite Stadium, welches im zwei-

ten Theile sich darstellt. Auf dieser Höhe angelangt fordert sie, daß der Mensch jeder Thätigkeit und Entscheidung aus sich selbst heraus sich enthalte, und alles Handeln allein demjenigen überlasse, den die Geschichte selbst zur Wiederherstellung der gestörten Ordnung sich ausersehen hat; sie bestraft deßhalb jede unberufene Theilnahme als widerrechtliche Anmaßung, während sie den still resignirenden Geist durch Leiden und Tod innerlich erhebt und verklärt. Das ist der Gedanke, der die Begebenheiten des dritten Theils zur Einheit verknüpft. —

9. Richard III.

Ueber den fünften Act des großen Ganzen, über Richard III, kann ich mich kurz fassen. Die Bedeutung des Stücks geht schon aus der bisherigen Erörterung hervor, und der viel bewunderte Charakter Richard's ist so mannichfach besprochen, kritisirt und von allen Seiten besehen worden, daß ich wenig Neues hinzuzufügen weiß. Auch Hazlitt, neben Coleridge der beste unter den ästhetischen Kritikern Englands, charakterisirt nur, und spricht daneben von dem großen Schauspieler Kean. Ich überlasse es daher dem Leser, sich selbst bei den besten Commentatoren und Kritikern das Beste zusammenzulesen; namentlich verweise ich sie neben Rötscher, Vischer und Gervinus auf W. Oechelhäuser, der neuerdings die Geschichte und den Charakter Richard's III nicht nur nach Maaßgabe des seinen Namen tragenden Stücks, sondern auch der beiden letzten Theile Heinrich's VI, nach allen Seiten hin gründlichst erörtert hat (Jahrb. d. D. Shakspeare-Gesellschaft Bd. III). Nur das muß ich bemerken, daß hier, wie überall, ein wohlgetroffener, lebensvoller Charakter, so vielseitig und außerordentlich er auch sey, noch kein dramatisches Kunstwerk macht. Charakteri-

siren ist nur das Detailgeschäft der dramatischen Poesie, sehr wichtig, aber doch nicht das Erste und Höchste. Es verhält sich zum Organisiren wie das Porträt zum historischen Gemälde. Wie auf letzterem jede Figur lebendiges Porträt voll individueller Wirklichkeit seyn soll, doch aber erst ihre wahre Bedeutung erhält durch ihre Stellung und durch das Verhältniß ihrer Thätigkeit zu allen übrigen Figuren, wie also hier erst die Wechselwirkung der einzelnen Theile auf einander und das Zusammenwirken derselben zur dargestellten Action das Bild zu einem historischen macht; eben so ist es auch in der dramatischen Composition, weil es im Leben so ist. Und gerade nach dieser Seite hin ließe sich wohl ein Tadel gegen Richard III erheben. „I am myself alone" ist sein Losungswort, das blitzartig nicht nur Richard's Charakter, sondern das ganze Drama beleuchtet. Wie im Leben, so steht er auch im Stücke im Grunde allein. Alle übrigen Personen, meist Weiber und Kinder oder einzelne Unterthanen, schwach gegen die ganze Königsmacht auf seiner Seite, sind ihm durchaus nicht gewachsen. Der vernichtende Druck seiner Tyrannei, die Macht seiner vollendeten Selbstsucht und Bosheit, ausgestattet mit Geist, Witz, Beredtsamkeit, haben kein organisches Gegengewicht. Auf der einen Seite allein ist die Kraft und Thätigkeit, auf der andern nur Dulden und Ohnmacht. Das im Leben und der Geschichte so bedeutsame Princip der Wechselwirkung tritt stark in den Hintergrund zurück: erst im fünften Acte erscheint in Richmond ein wirklicher, beachtenswerther Gegner des Tyrannen. Deßhalb fehlt es dem Stücke an drastischer Lebendigkeit; die Action, das eigentliche Handeln und Geschehen schreitet im Vergleich mit andern Shakspeare'schen Dramen nur langsam fort, und das, was geschieht, leidet an innerer Einförmigkeit: es geht immer nur aus

demselben Drucke der Tyrannei hervor, es ist stets derselbe Sieg derselben Macht durch dieselben Mittel.*)

Allein einerseits ist äußerliche Ruhe, Erstarrung und Einförmigkeit, unnatürliche Aufhäufung alles Gewichtes auf die Eine Wagschaale, Mangel an organischer Wechsel- und Zusammenwirkung der einzelnen Glieder, und damit die höchste Stufe des Verfalls des Staatsorganismus, gerade der Charakter der Tyrannei, in welche ein Zeitalter, wie das Heinrich's VI, nothwendig auslaufen mußte. In der Schilderung des Wesens der Tyrannei aber liegt die historische Bedeutung des ganzen Dramas, und mit der wahrhaft historischen Auffassung derselben eint sich hier, wie überall, zugleich das ächt Poetische der Darstellung. Und darum ist andererseits nicht zu leugnen, daß der Dichter gerade durch jenen künstlerischen Fehler den Sinn des Ganzen um so lebendiger, klarer, kräftiger hervorzuheben gewußt hat. Tyrannei ist die historisch-politische Erscheinung der Selbstsucht in ihrer schlimmsten Gestalt

*) Ich muß diesen Vorwurf gegen die Oekonomie des Stücks — obwohl er sich aus der Natur des Stoffs vollkommen erklärt und dadurch an Gewicht verliert, — aufrecht erhalten, trotz der Gegenbemerkungen Oechelhäuser's. Denn Oechelhäuser hat (a. a. O.) nur nachgewiesen, daß nicht bloß in Margaretha und der alten Herzogin von York, sondern auch in der Königin Elisabeth, Buckingham, Stanley, fein und treffend gezeichnete Charaktere der hervorragenden Figur Richard's gegenüberstehen. Dieß bestreite ich keineswegs, sondern stimme seinen ebenso eindringenden als scharfsinnigen Erörterungen, namentlich des Charakters der Königin Elisabeth, vollkommen bei. Allein darum handelt es sich nicht: mein Vorwurf des Mangels eines angemessenen Gegengewichts gegen Richard bezieht sich nicht auf die ihm gegenüberstehenden Charaktere und deren Zeichnung und Bedeutung, sondern auf die Action und deren Verlauf; und in dieser Beziehung läßt sich doch schwerlich leugnen, daß alle die genannten Personen (abgesehen von Stanley's Uebertritt zu Richmond in der Schlacht, am Ende des Stücks) gegen Richard weder etwas thun noch etwas vermögen, weil sie ihm an Geist, an Willensenergie und Thatkraft nicht gewachsen sind noch auch die Mittel besitzen ihm sich entgegenzustellen.

als rücksichtloser, Recht und Gesetz und alle Bande der Menschlichkeit zu Boden tretender Herrschgier, und damit des Bösen auf der höchstmöglichen Spitze. Das einzelne Ich maßt sich die volle Macht über alle Kräfte des Geistes, über alle Güter des Lebens, über das Wohl und Wehe aller übrigen an; der einzelne Mensch will in seiner Beschränktheit die ganze Nation und ihr Schicksal nicht nur leiten, sondern selber seyn. Das ist der Sinn jenes Richard'schen I am myself alone, das Motto des geborenen vollendeten Tyrannen, das zugleich das volle, klare Bewußtseyn über sein Wesen ausspricht. Richard kennt sich selbst als Tyrannen, er weiß es und will es seyn; das fordert die Shakspeare'sche Weltanschauung, die weit entfernt ist von dem Gedanken, als sey irgend ein Mensch bloßes Werkzeug in der Hand einer höheren Macht. Darin haben die beständigen Reflexionen Richard's über sich und seine eigne Natur, jene als unnatürlich getadelten Selbstgespräche, ihren Grund und ihre Bedeutung. Sie gehören wesentlich zum Charakter eines Tyrannen im Sinne der neueren Zeit: um sich über seinen Beruf, seine Zwecke, Pläne, Benehmen klar zu werden, spricht Richard mit sich selbst, weil er in seiner grauenvollen Einsamkeit mit keinem Andern sprechen kann.

Der Charakter Richard's und seine Entwickelung ist überhaupt gleichsam nur die Darlegung des Wesens der Tyrannei: dieses Allgemeine erscheint nur an der einzelnen individuellen Gestalt zur unmittelbaren Anschauung gebracht. Das Drama beginnt daher mit dem ausgesprochenen Streben Richard's nach der höchsten Gewalt und mit der Darlegung der Mittel und Wege, die er einschlägt, um sein Ziel zu erreichen. Aber dieß Streben entspringt nicht bloß aus Richard's Ehrgeiz und Herrschsucht, sondern zugleich aus dem dämonischen Triebe, seine Gewalt über die Menschen und die Umstände auf gewaltsame

Weise zu bethätigen, aus der dämonischen Lust an dieser Bethätigung; es entspringt in der dunklen Tiefe der furchtbaren Kluft, durch welche er in seiner angeborenen Mißgestalt, seinen angeborenen Anlagen und Kräften, Bedürfnissen und Trieben, kurz seiner ganzen Natur nach, die er für eine unabänderlich gegebene nimmt, von der ganzen Menschheit geschieden, ihr feindlich gegenübergestellt sich fühlt. Je leichter ihm seine Absichten gelingen, desto breiter wird diese Kluft, weil er desto mehr die Menschen verachtet. Aus dieser Verachtung und aus jener Lust erklärt sich die eigenthümliche Ironie, der diabolische Humor, mit dem Richard in seinen Thaten sich bespiegelt und seine sarkastischen Betrachtungen über die Welt und die Menschen würzt. Er erreicht sein Ziel, theils weil die historischen Verhältnisse selbst zur Tyrannei hindrängen, theils weil er es mit durchdringendem Scharfblick, mit der feinsten Kunst der Heuchelei und Verstellung und mit ebenso großer, rücksichtsloser Energie, Verbrechen auf Verbrechen häufend, vor keiner Consequenz zurückschreckend, verfolgt: ist er doch durch jene unübersteigliche Kluft von der Menschheit abgesondert, gleichsam eximirt, eine absolute Ausnahme, und giebt es für Jeden doch nur Verbrechen unter und an seines Gleichen. Sein Hauptmittel ist sein angeborenes Schauspielertalent, die Kunst, unter der Maske des redlichen, offenherzigen, seiner Affecte und Leidenschaften nicht immer mächtigen, aber die Ausbrüche und Folgen derselben bereuenden, gewissenhaften, gottesfürchtigen Biedermannes seine Bestrebungen und Absichten zu verbergen, eine Kunst, die er mit dem verschwisterten Talente der Sophistik, sich vor sich selbst zu rechtfertigen, sich selbst zu belügen, mit höchster Virtuosität übt, — auch darin das Musterbild eines Tyrannen und vollendeten Bösewichts. Denn der letzte Grund alles Bösen ist der Trug des sophistischen Verstandes, der die Wahrheit verkehrt

weil der Wille sie nicht sehen will; und die Grundform alles Bösen ist die Lüge und Heuchelei, weil das Böse sich nur halten kann unter dem Schein und der Maske des Guten. — Mit der Erreichung des Ziels, das Richard erstrebt, tritt aber auch der Wendepunkt ein. Die Tyrannei kann ja nichts erhalten, weil sie wesentlich Zerstörung, Vernichtung ist; sie kann mithin auch nicht sich selbst erhalten; vielmehr nachdem sie sich verwirklicht, d. h. nachdem sie den Staatsorganismus zerstört hat, muß sie nothwendig sich selbst zerstören, weil sie nichts andres mehr zu zerstören hat. Dieser Proceß der Selbstzerstörung, in persönlicher Gestalt an der weiteren Entwickelung von Richard's Charakter dargestellt, bildet den weiteren Verlauf der dramatischen Action. Richard's Energie, seine Kunst der Heuchelei, seine Selbstbeherrschung und sein Selbstvertrauen sinken in demselben Grade, in welchem die Ereignisse immer dringender seine Thätigkeit zur Erhaltung der blutig gewonnenen Herrschaft aufrufen. Dieser Anforderung fühlt er sich nicht gewachsen; zum ersten Male überkommt ihn ein Bewußtseyn der Schwäche, der Hülfsbedürftigkeit; und mit diesem Bewußtseyn erwacht sein Gewissen. Damit aber hat der Zerstörungsproceß seines Daseyns eine Höhe erreicht, auf der er nicht mehr zu hemmen ist: Richard ist nur Richard ohne Gewissen; mit dem Erwachen desselben ist er nicht mehr er selbst, ist er bereits untergegangen. Der Tod, den er, von Gewissensbissen gefoltert, in sich zerfallen, von Verzweiflung getrieben, im Gewühl der siegenden Feinde sucht und findet, ist nur das äußere Zeichen der bereits vollzogenen Selbstzerstörung. —

Tyrannei aber kann nur entstehen in und aus dem Bürgerkriege, der wenn auch nicht äußerlich, doch innerlich stets vorhanden ist mit dem Zustande der allgemeinen Sittenlosigkeit; sie kann nur entstehen aus dem gänzlichen Verfalle des Volks-

und Staatslebens. Sie ist selbst bloß der Ausdruck der höchsten Stufe der Zerrüttung, und wächst naturgemäß auf, wenn die Energie des Bösen gebrochen ist, wenn die Gewalt der Begierden und Leidenschaften den Geist so weit abgemattet hat, daß er seinen Eigenwillen nicht mehr geltend zu machen vermag; wenn Staat und Volk so kraftlos geworden, daß sie sich selbst nicht mehr leiten können. Dann entsteht sie, entweder um zur völligen Vernichtung der politischen Selbständigkeit zu führen (wie die römische Kaiserherrschaft), oder wie hier als Uebergangspunkt, um durch die letzte vollständige Aufhebung der ursprünglichen Störung der Geschichte, durch Bestrafung und Vernichtung aller Urheber derselben und durch Reinigung und Läuterung aller übrigen, eine neue Aera des historischen Lebens vorzubereiten. Ein solches Strafgericht zu üben, ist gleichsam die Aufgabe, ist die historische und poetische Bedeutung der Tyrannei, historisch, weil in ihr das organische Zusammenwirken der sittlichen Nothwendigkeit mit der menschlichen Willensfreiheit ausgedrückt ist, poetisch, weil sie, so dargestellt, den wahren Sinn der Geschichte zur unmittelbaren Anschauung bringt. Danach sind denn auch alle übrigen Charaktere gewählt: Margaretha als die Furie der gräuelvollen V e r g a n g e n h e i t, die dem Ganzen zum Grunde liegt, die furchtbar mahnende Prophetin, deren Weissagungen eben so viele Flüche sind, weil die Vergangenheit wie ein Fluch auf Aller Häuptern ruht; neben ihr die Herzogin von York, Mutter der drei königlichen Brüder, der Gegenwart zwar näher stehend, aber wie Margaretha nur bestimmt, dem Untergange ihres sündenbelasteten Hauses zuzuschauen und bloß insofern in die Handlung einzugreifen, als sie es ist, die durch den furchtbaren, Mark und Bein durchdringenden Fluch, den sie auf den eignen Sohn schleudert, die ersten Regungen des Gewissens in Richard's Seele hervorruft und

damit seinen Untergang einleitet; Eduard IV, Clarence, Anna als die Repräsentanten der trüben Gegenwart, welche, obwohl nicht eben ausgezeichnet, doch noch zu gut sind für diese Zeit der Verderbniß, und weil sie sich anmaßten, wozu sie nicht berufen waren, von dem großen Strafgericht mit ergriffen werden; die Kinder Eduard's und Clarence's endlich als die Repräsentanten einer bessern Zukunft, die aber durch sie, die Sprößlinge des mit dem Fluche der Vergangenheit beladenen Geschlechts, nicht heraufgeführt werden kann. Auch sie müssen daher durch den Vollstrecker des göttlichen Urtheils fallen. Denn die Sünde der Väter vernichtet auch die Kinder; jene gehen unter, weil sie die Vergangenheit, diese, weil sie die Zukunft nicht leben läßt, in der die Vergangenheit fortlebt. Die Nebenpersonen, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings und Buckingham büßen ihren Vorwitz, mit dem sie sich zu der großen Katastrophe zudrängen, Buckingham ohnehin für seine Frevelthaten der Strafe verfallen.

Das Geschlecht Heinrich's IV ist schließlich ganz ausgerottet; vom Hause York bleibt außer dem kinderlosen Richard (— sein Sohn, dessen Shakspeare nicht erwähnt, starb ein Jahr vor ihm —) nur eine Tochter Eduard's IV übrig, um die alte mit der neuen Zeit zu verknüpfen. So mußte es geschehen. Der Retter, der Gründer der neuen Zeit, mußte nothwendig aus anderem Blute stammen, zugleich aber mußte in seinem Rechte eine gewisse Vermittelung der Vergangenheit und Zukunft liegen, wenn es zu einer wahren Beruhigung der Geschichte kommen sollte. So verhält es sich mit Heinrich, Grafen von Richmond, dem nachmaligen Heinrich VII, Gemahl Elisabeth's, jener Tochter Eduard's IV, zwar aus dem Hause Lancaster (Gaunt), aber kein Nachkomme Heinrich's IV. Er erscheint als ein stiller, frommer Jüngling, keineswegs als eine menschlich

ausgezeichnete, große Persönlichkeit. Denn so sittlich entkräftet ist die Zeit, daß sie nicht nur dem tyrannischen Richard keinen Widerstand zu leisten, sondern auch unmittelbar aus sich selbst den Retter nicht zu erzeugen vermag. Mit Recht erscheint und betrachtet sich daher Heinrich als Gottes Streiter; nicht aus sich selbst, nicht aus den obwaltenden Verhältnissen noch aus der Kraft seines Heers schöpft er seine Hoffnung; — nur in seinem Bewußtseyn: Gott will es, liegt die Energie, die er hat zum großen Unternehmen. Er ist der Mann der göttlichen Botschaft, deren die Zeit bedurfte, der allein zum Handeln Berechtigte; die unsichtbare Hand, welche in letzter Instanz den Gang der Geschichte leitet, hält und schützt ihn. Wie schön dieß der Dichter auszudrücken gewußt hat, zeigt die vielfach angefochtene Scene des fünften Acts, in welcher die Geister der von Richard hingemordeten Königsfamilie aufsteigen. Solche Geistererscheinungen gehören allerdings principiell nicht in ein historisches Drama; die Geschichte weiß nichts von ihnen. Der Dichter faßt sie zwar auch nur wie lebendige Traumgestalten, hervorgegangen aus dem bösen Gewissen dort, aus dem reinen Bewußtseyn hier; die Geistererscheinungen sind zwar für Richard nur die drohenden Mahner, die sein verstörter Geist, sein schlagendes Gewissen in ihm selbst heraufbeschwört, für Richmond nur die ermuthigenden Boten des Sieges, die sein reines, Gottvertrauendes Herz, das Bewußtseyn seines Rechts, seinem geistigen Auge vorführt. Aber diese Gestalten erscheinen ja nicht bloß den Träumenden, sie erscheinen auch uns; sie sind mithin nicht bloße Traumgestalten, sondern haben zugleich volle poetische Wirklichkeit; das Traumartige könnte also den Dichter nicht entschuldigen. Shakspeare muß mithin nothwendig noch eine besondere Absicht gehabt haben, indem er diese Scene dichtete. Und diese Absicht liegt auch klar genug vor Augen, wenn man sie nur sehen will.

Der Dramatiker stellt ja nicht bloß die Geschichte porträtmäßig dar, er dichtet sie auch, und diese Dichtung ist der innere Kern der Geschichte, der ideelle Gehalt der Ereignisse, der in der Wirklichkeit nicht zur unmittelbaren Erscheinung kommt, weil er mit den letzten, unsichtbaren Motiven des Ganges der Geschichte in Eins zusammenfällt. Darum muß im Drama auch äußerlich erscheinen, was in der Geschichte nur innerlich, unter der Decke seiner oft unscheinbaren Folgen und Wirkungen verborgen liegt; und der anscheinende Verstoß gegen die Geschichte erweist sich zu Gunsten des Dichters als das beste, weil einfachste Mittel zur klaren Veranschaulichung der ideellen Wahrheit seiner Darstellung, die hier, wie überall bei Shakspeare, die Anschauung der Geschichte von Seiten ihrer inneren Beziehung auf jene höhere ethische Leitung der Ereignisse zu ihrem Inhalt hat, — eine Anschauung, welche Shakspeare in dem Gebete Heinrich's kurz vor der Erscheinung der Geister auch nachdrücklich ausspricht, wenn er ihn sagen läßt:

O du, für dessen Feldherrn ich mich achte,
Sieh' deine Schaaren an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Daß sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme uns'rer Widersacher!
Mach' uns zu Dienern deiner Züchtigung,
Auf daß wir preisen dich in deinem Sieg!

Daß sein Gebet erhört sey, bestätigen sodann die Geister, deren Rede mit den Worten schließt:

Gott sammt den Engeln ficht zu Richmond's Schutz,
Und Richard fällt in seinem höchsten Trutz. —

Das ist zugleich der Schluß nicht nur des Trauerspiels, das den Namen Richard's III trägt, sondern der ganzen großen Tragödie, — die mit dem zweiten Richard beginnt und mit dem dritten endet. —

Die acht historischen Dramen, welche eins der wichtigsten Jahrhunderte der englischen Geschichte umfassen, bilden zusammen ein so reiches, großartiges, kunstvolles Gemälde, daß ich im ganzen Gebiete der dramatischen Poesie ihm nichts Gleiches an die Seite zu setzen weiß. Ich habe mich bisher bemüht, den innern Zusammenhang, den lebendigen, organischen, durch die ersten Schritte bedingten Entwickelungsproceß, der diese acht Stücke, ohne ihre Selbständigkeit zu beeinträchtigen, zu Einem Ganzen verbindet, nachzuweisen. Aber auch äußerlich hat Shakspeare außerordentlich geschickt Ein Ganzes an das andere zu fügen gewußt, um aus allen wiederum ein größeres Ganzes zu bilden. Schon in Richard II fragt Heinrich nach seinem ältesten Sohne und erwähnt dessen ausschweifendes Leben, freilich auf Kosten der Chronologie, was den älteren englischen Kritikern sehr anstößig ist. Auch zeigt sich zu Ende Richard's II bereits eine Verschwörung gegen Heinrich; und letzterer, nachdem er Richard's Tod erfahren, thut zur Sühnung seiner Schuld und Reinigung seines Gewissens das Gelübde, einen Zug zum heiligen Grabe zu unternehmen. An diese drei Punkte knüpft der erste Theil Heinrich's IV unmittelbar an: die Darstellung der Unruhen und Aufstände gegen Heinrich, die Schilderung seines Gemüthszustandes neben der des Lebens und Charakters seines Sohnes bilden ja den sachlichen Inhalt beider Theile. Der Schluß des 2ten Theils, Heinrich's V Erhebung und Bekehrung zum Könige, vertritt zugleich den Anfang des folgenden Dramas, das den Kern seiner Regierungsgeschichte zum Gegenstande hat. Zwischen der ersten äußerlichen Beendigung des großen Krieges und dem Tode Heinrich's V müssen mehrere Jahre ausfallen, weil sie, ohne äußere historische Action, zur dramatischen Bearbeitung sich nicht eigneten. Darum weist der Dichter epilogisch auf die schon früher aufgeführten Dramen aus der

Regierungsgeschichte des sechsten Heinrich hin; er sagt ausdrücklich:

Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernennt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch dessen vielberath'nes Regiment
Frankreich verloren ward und England schwach.

Der Sarg Heinrich's V, der in der ersten einleitenden Scene der folgenden Trilogie den Hintergrund der Bühne schmückt, die Klagen der versammelten Würdenträger des Reichs um den gestorbenen Helden, die Erinnerung an dessen Thaten und die unglücklichen Botschaften aus Frankreich vergegenwärtigen dem Zuschauer mit voller Lebendigkeit den Inhalt des vorangegangenen Dramas wie den nunmehr so veränderten Zustand der Dinge. Daß die drei Theile Heinrich's VI im innigsten Zusammenhang mit einander stehen, bedarf für verständige Leser wohl kaum der Erinnerung. Ich mache daher nur darauf aufmerksam, wie der erste Theil mit dem gelungenen Plane Suffolk's, den König für die Heirath mit Margaretha von Anjou zu gewinnen, schließt, der zweite mit der Ankunft der jungen Königin in England beginnt, und mit der Schlacht von St. Albans endet, wozu die erste Scene des dritten Theils, die Berathung der siegreichen Partei nach der Schlacht, die unmittelbare Forsetzung bildet. Daß in der zweiten Hälfte des dritten Theils der Dichter den nachmaligen Richard III bedeutsam in den Vordergrund stellt, offenbar in der Absicht, dadurch das folgende Drama einzuleiten, habe ich schon oben bemerkt. Das letzte Glied des großen Ganzen nimmt sodann — unter stillschweigender Beseitigung der dramatisch undarstellbaren Regierungsjahre Eduard's IV — den Faden der Geschichte unmittelbar auf, wo er im vorigen abgebrochen war. Ganz ähnlich, wie im ersten Theile Heinrich's VI, wird in den beiden ersten

Scenen Richard's III durch die dargestellte Gefangennehmung Clarence's und durch die über die Bühne getragene Leiche Heinrich's VI mit der leidtragenden Anna, die Vergangenheit mit der Gegenwart verschmolzen; das vorangegangene Drama greift entschieden in das folgende hinüber, wie umgekehrt dieses bereits in jenem vorbereitet war. Kurz die Absicht des Dichters, die dargestellte Geschichte seit Richard II bis auf Heinrich VII in Einem fortlaufenden Flusse zu erhalten, kann sich kaum handgreiflicher manifestiren.

Ja ich glaube sogar, daß Shakspeare, theils um diesen innern und äußeren Zusammenhang in dem größeren Ganzen, theils um in dessen einzelnen Theilen den ideellen Gehalt, die ethische Bedeutung der Thatsachen, zur lebendigen Anschauung zu bringen, sich Abweichungen von der wirklichen Geschichte, namentlich Verstöße gegen die Chronologie erlaubt hat, die er sonst wohl hätte vermeiden können.*) Es versteht sich indeß von selbst, daß darunter, mit Ausschluß aller durch neuere Forschungen gewonnenen Berichtigungen, nur dasjenige zu begreifen ist, worin er von den Chroniken und den Volksgeschichtsbüchern seiner Zeit sich entfernt hat. Shakspeare wollte und konnte um der nothwendigen Volksthümlichkeit der dramatischen Poesie willen nur solchen historischen Quellen folgen; er durfte sich nicht an die gelehrte Historiographie halten, selbst wenn sie, was im Allgemeinen nicht der Fall war, seiner Zeit schon vorhanden gewesen wäre. Daß er auch davon ein sehr deutliches Bewußtseyn hatte, zeigen die älteren Titel einiger seiner historischen Dramen; so Heinrich's V in der Quartausgabe von 1608: The Chronicled History of Henry etc., weßhalb R. Brome in

*) Diesen Gedanken hat Gervinus aus der zweiten Auflage meines Buchs aufgenommen und namentlich in Betreff Heinrich's VI in seiner Weise durchgeführt.

einer seiner Komödien (die Antipoden 1638) nicht mit Unrecht ganz allgemein von Shakspeare's Chronicled Histories spricht. Darum kann es z. B. dem Dichter nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß er in Heinrich IV (bei Gelegenheit des Streits um den Loskauf des von Glendower gefangenen Grafen March) die beiden Grafen Edmund von March mit einander verwechselte, und den Grafen Mordake zu einem Sohne des Grafen Archimbald von Douglas machte; denn jene Verwechselung findet sich auch in Holinshed's Chronik, und zu diesem Irrthum ward er durch einen Druckfehler in derselben Chronik verleitet. Aus gleichem Grunde kann es nicht für einen Verstoß gegen die geschichtliche Wahrheit gelten, wenn Shakspeare in Richard II den Tod des entthronten Königs auf die Schuldrechnung Heinrich's IV setzt; denn das war seiner Zeit die allgemeine, auf die Chroniken gestützte Meinung, obwohl neuere Forschungen zu einem andern Resultate gekommen seyn mögen. Ohnehin bleibt es immer wahr, daß Richard in Folge der Bolingbroke'schen Empörung und seiner Entthronung gestorben ist. Eben so verhält es sich mit einigen andern Thatsachen, die ich übergehe, da alle zufälligen Nebenumstände der Geschichte dem dramatischen Dichter so völlig frei gegeben werden müssen, daß er kaum einen Vorwurf verdient, selbst wenn er in dergleichen Dingen gelegentlich sich selber widerspricht, wie z. B. Shakspeare, der in Heinrich VI den Fall Clifford's durch York's Hand geschehen läßt, später aber erwähnt, er sey mit Andern dem Schwerte gemeiner Krieger erlegen, oder in Richard III denselben Sir John Grey, den er in Heinrich VI fälschlich unter den Anhängern des Hauses York aufführt, der Partei der Lancasters beizählt.

Dagegen ist es eine, wenn auch geringe Verletzung der geschichtlichen Treue, daß Shakspeare aus Heinrich Percy, der nicht viel jünger als Heinrich IV war, einen Altersgenossen

des Prinzen Heinrich macht und ihn durch letzteren besiegt und getödtet werden läßt. Die Chroniken wissen nichts von dieser Heldenthat, nach ihnen ist Percy von unbekannter Hand gefallen. Allein danach konnte doch der nachmalige Heinrich V der Sieger gewesen seyn, und im Drama mußte er es seyn, weil es dem Dichter darauf ankam, theils die später darzustellende Heldenlaufbahn desselben hier bereits anzukündigen, theils dem Hauptcharakter des Stücks das rechte Verhältniß zum Ganzen zu geben und dessen Sinn und Bedeutung dadurch in ein klareres Licht zu setzen. Gewichtiger sind die Verstöße und Ungenauigkeiten in Heinrich VI und Richard III.*) Sie allerdings sind zum Theil willkührliche Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit**) und beweisen daher, was freilich kaum eines Beweises bedarf, daß der junge ungeschulte, jedes vollgültigen Vorbildes entbehrende Shakspeare noch nicht die Fähigkeit besaß, die schwierige Aufgabe, die er sich gestellt, kunstgerecht zu lösen und den überreichen, vielfach zersplitterten, an den Fäden versteckter Intriguen und sich kreuzender Zufälle hangenden Stoff, den ihm die Regierung Heinrich's VI darbot, ohne Ver-

---

*) Courtenay, Gervinus, Kreyßig und die ältern englischen Kritiker geben indeß auch hier wieder dem Dichter mehrere Abweichungen von den Chroniken Schuld, die er nicht begangen, sondern die vielmehr nur auf ihrem eignen flüchtigen Studium seiner historischen Quellen beruhen, wie ich oben an dem Beispiele des Liebesverhältnisses zwischen Suffolk und der Königin Margarethe gezeigt und Oechelhäuser (a. a. O.) durch einige andre Beispiele näher dargethan hat.

**) Zu ihnen rechne ich mit Gervinus die verdreifachte Schuld der Feigheit, die auf Fastolfe gewälzt wird, die Wiedereinnahme von Orleans durch Talbot, den Ueberfall von Rouen, die Gefangennehmung Margarethens durch Suffolk, lauter Begebenheiten, von denen Shakspeare's Quellen nichts berichten, Erfindungen des Dichters, zu denen — wie zu der sehr englisch gefärbten Darstellung des französischen Krieges überhaupt — sein jugendlich ausschweifender Patriotismus und die damals (1590) gegen Frankreich sehr gehässige Stimmung des englischen Volks ihn wahrscheinlich verleiteten.

letzung der historischen Treue zu dramatisiren. Zum größeren Theil indeß sind sie ihm mit Unrecht zum Vorwurf gemacht worden, weil sie vielfach nur Verstöße gegen die Chronologie betreffen, oder durch die Nothwendigkeit der künstlerischen Abrundung des Stoffs geboten waren, oder endlich nur darum begangen wurden, weil Shakspeare um der höheren geschichtlichen Wahrheit willen die einzelnen Dramen zu Einem großen cyklischen Ganzen verknüpfen wollte und mußte. Ich übergehe den Umstand, daß nicht, wie Shakspeare es darstellt und Hall und Holinshed in ihren Chroniken berichten, Edmund Mortimer, Graf von March, der rechtmäßige Erbe der englischen Krone, lange Jahre im Gefängniß gehalten wurde, sondern vielmehr bei Heinrich IV und V wohlgelitten war. Denn wenn auch Shakspeare Hardyng's Geschichte gekannt haben sollte, so kann man von ihm doch unmöglich eine nähere Untersuchung, auf welcher Seite hier der Irrthum lag, verlangen. Er folgte mit Recht demjenigen Historiker, dessen Bericht er poetisch brauchen konnte; und hier bedurfte er durchaus eines bestätigenden Zeugnisses für die Ansprüche Richard Plantagenet's (des nachmaligen Herzogs von York) auf die Krone von England, theils mußte die Erinnerung an die unrechtmäßige Entthronung Richard's II durch Heinrich IV, an jene ursprüngliche Störung des Ganges der Geschichte wieder aufgefrischt werden. Deßhalb war die eingeflochtene Unterredung zwischen Edmund und Richard unerläßlich, wie ich oben schon andeutete. — Die schlimmsten Verstöße gegen die Chronologie bestehen darin, daß der Friede zwischen Philipp von Burgund und Karl VII erst 1435 geschlossen ward, also die (schon 1431 verbrannte) Pucelle keinen Theil daran haben konnte; daß Talbot's Tod nicht vor, sondern erst 8 Jahre nach der Verheirathung Heinrich's VI mit Margaretha von Anjou, und daß umgekehrt die Bestrafung und Verbannung der Her-

zogin Eleonore von Gloster bereits drei Jahre vor der Ankunft Margarethens in England erfolgt ist, daß also jene von dieser unmöglich insultirt werden konnte. Allein selbst diese Anachronismen stören doch die Wahrheit der Geschichte im Wesentlichen nicht. Außerdem erscheinen sie insofern gerechtfertigt, als Shakspeare für den im ersten Theile Heinrichs VI dargestellten Krieg einen bestimmten Mittelpunkt brauchte (den ja Talbot und sein Tod auch historisch bildete)*), und die mannichfaltigen Wechselfälle desselben unmöglich durch mehrere Dramen verschleppen durfte. Und aus demselben Grunde, um der künstlerischen Organisation willen, konnte er die Hauptereignisse der innern Geschichte Englands nicht zerreißen, und mußte daher Margarethens Auftreten und Eleonorens Bestrafung nothwendig in demselben Stücke zusammenfassen. Die hinzugedichtete Scene, in der die Königin der Herzogin eine Ohrfeige giebt, stellt den so wichtigen Charakter Margarethens, ihren Hochmuth, ihre Herrschsucht, ihre Heftigkeit und rücksichtslose Härte so schlagend in's Licht, und motivirt zugleich die späteren Vergehen der Herzogin, daß auch diese poetische Licenz sich wohl entschuldigen läßt. Endlich forderte die dramatische Oekonomie einen Mittelpunkt und Führer der königlichen (Lancaster'schen) Partei, welche Heinrich VI zwar repräsentirte, aber zu leiten völlig unfähig war. Darum läßt Schakspeare Margarethen nicht nur früher, als es historisch geschah, auftreten und die Zügel der Regierung in die Hand nehmen, sondern verflicht sie auch in die Intriguen gegen den

*) Um diesen Mittelpunkt stärker hervorzuheben und den englischen Volkshelden mehr zu glorificiren, flocht er auch die Geschichte mit der Gräfin v. Auvergne ein, welche die Chroniken zwar unerwähnt lassen, die ihm aber wahrscheinlich von der Volkstradition an die Hand gegeben war; sie trägt wenigstens ganz den Charakter einer traditionellen Anekdote.

Herzog von Gloster und die Verschwörung zu seinem Untergange.*)

Der größte Anachronismus liegt indeß unstreitig in dem Auftreten des nachmaligen Richard III schon zur Zeit der Schlachten von St. Albans, Wakefield und Saxton. Denn um 1455 war Richard erst zwei bis drei Jahre, und um 1460 und 1461 etwa gegen neun Jahre alt. Hier aber offenbart sich auch am deutlichsten die Absicht des Dichters, die Hauptbegebenheiten in Heinrich VI mit dem folgenden Drama, dem fünften Acte der großen Tragödie, in unmittelbare Beziehung zu setzen. Ohne diese Absicht wäre es unerklärlich, warum er überhaupt Richard III schon in Heinrich VI auftreten läßt. Denn es ist zwar historisch gewiß, daß der junge Eduard, Heinrich's Sohn, von Richard und dessen Bruder Georg (Clarence) getödtet wurde; es ist zwar noch jetzt allgemeiner Glaube, daß Heinrich VI selbst durch Richard's Dolch fiel. Allein um das erste Factum nicht zu übergehen, hätte Shakspeare bloß der Person Clarence's be-

---

*) Wenn Gervinus nicht nur die Königin von dieser Schuld freispricht, sondern auch behauptet, es sey nicht geschichtlich erwiesen, daß Gloster durch Suffolk und den Bischof von Winchester ermordet worden, so hat er, Shakspeare gegenüber, insofern Unrecht, als Holinshed klärlich dem Cardinal Winchester „allerhand geheime Anschläge gegen den edlen Herzog Humphrey", die „schließlich ihm an Leib und Leben gegangen", Schuld giebt, und an einer andern Stelle ausdrücklich bemerkt, daß „auf Veranlassung der Königin sich mehrere Edelleute gegen den Herzog verschworen hätten, und daß darunter der Marquis von Suffolk und der Herzog von Buckingham die vornehmsten gewesen, auch der Cardinal von Winchester und der Erzbischof von York nicht müßig gewesen seyen"; ja bei der Erzählung vom Tode Suffolk's fügt er hinzu, er habe „durch Gottes Fügung, wie man glaubte, ein solches Ende genommen, weil er den Tod des guten Herzogs von Gloster verursacht habe." Dagegen ist die Art, wie Shakspeare den Cardinal sterben läßt, allerdings historisch unbeglaubigt, eine Erfindung des Gerechtigkeitsgefühls des Dichters, die für jeden ihm Gleichgesinnten keiner Entschuldigung bedarf. —

durft, und bei der zweiten That konnte er ohne historische Untreue Richard ebenfalls aus dem Spiele lassen. Jedenfalls war es nicht nöthig, letzteren schon an den früheren Vorgängen des Krieges Theil nehmen zu lassen. Halten wir dagegen die so klar ausgesprochene Tendenz des Dichters fest, aus den verschiedenen Dramen Ein großes Ganzes zu bilden, so mußte allerdings hier schon Richard's Charakter allmälig entfaltet, namentlich sein kriegerischer Muth und seine Tapferkeit, Eigenschaften, welche die Folie seiner Tyrannei bildeten und ihm zu seinem nachmaligen Amte als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts nothwendig waren, in der späteren Zeit aber während der Regierung Eduard's IV nicht zur Bethätigung kamen, herausgestellt werden; — und der historische Fehler wird mithin zum poetischen Vorzuge. Daß endlich Shakspeare in Richard III die Ermordung Clarence's ziemlich gleichzeitig setzt mit Heinrich's VI Tode, obwohl sie beinah acht Jahre später erfolgte, daß er Clarence ohne Urtheil und Recht, hauptsächlich auf Richard's Instanz und unter dessen unmittelbarer Mitwirkung getödtet werden läßt, obwohl das Eine falsch, das Andere wenigstens nicht gewiß ist*); daß er die Werbung Richard's um Anna gleichzeitig mit Clarence's Tod setzt, obwohl zwei Jahre dazwischen lagen; daß er endlich die Königin Margaretha, die bis 1475 im Tower gefangen gehalten und sodann nach Frankreich zurückgebracht wurde, frei herumwandeln und, wenn auch völlig ohnmächtig, an den Ereignissen Theil nehmen läßt, — davon sind die Gründe oben schon angedeutet. Margarethens Person war noth-

*) Keineswegs indeß war der Antheil Richard's an Clarence's Ermordung eine freie „Erfindung" Shakspeare's wie Courtenay und Andre behaupten. Holinshed erwähnt es ausdrücklich als die Meinung bedeutender Persönlichkeiten, daß Richard den Tod Clarence's herbeigeführt habe, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Oechelhäuser a. a. O.

wendig, um die Vergangenheit fortwährend gegenwärtig zu erhalten. Clarence mußte durch Richard fallen, weil es dramatisch geboten war, Richard als vornehmstes Werkzeug des allgemeinen Strafgerichts, welches die Vergangenheit in der Gegenwart, das Ganze in den Einzelnen und umgekehrt traf, darzustellen: nur so ließ sich das Drama, das den Namen Richard's III trägt, als letzter Act der großen Tragödie in Verbindung mit den vorangegangenen setzen. Ein langer Proceß aber würde Clarence's Tod unverhältnißmäßig hervorgehoben haben. Um die an sich schon langsame Action nicht noch mehr zu verzögern, mußte die Sache kurz abgemacht, und der undramatische Zeitraum von Heinrich's VI Tode bis auf Clarence's Hinrichtung wie zwischen dieser und der Heirath Anna's weggestrichen werden. Aus demselben Grunde deutet Shakspeare Ursprung und Verlauf der sich anspinnenden Verschwörung gegen Richard, deren Leiter nach Holinshed die Gräfin Richmond (Heinrich's VI Mutter) und der Bischof von Ely waren, nur leise an und läßt sie nur durch die Königin Elisabeth und Lord Stanley, die bei der Verschwörung nur eine Nebenrolle spielten, vertreten werden. Dieß Verfahren erscheint außerdem dadurch gerechtfertigt, daß nach Shakspeare's ethischer wie künstlerischer Intention der Fall Richard's als der Schlußact des großen cyklischen Ganzen und deßhalb nicht sowohl als Menschenwerk, sondern mehr als die Folge der höheren göttlichen Leitung der Geschichte erscheinen sollte. —

Ich habe die so klar zu Tage liegende innere und äußere Einheit der acht zuletzt betrachteten Stücke, mehr als sonst geschehen seyn würde, hervorgehoben, um dadurch zugleich das völlig unkritische Verfahren der meisten englischen Kritiker zu beleuchten. Obwohl nämlich schon aus der bisherigen Erörterung zur Evidenz hervorgeht, daß alle diese so wohl verbunde-

nen, organisch gegliederten Theile Eines großen Ganzen auch nur von Einer Hand herrühren können, so sollen doch, wie Theobald, Malone, Dracke und Andere bis auf die neuesten Zeiten herab, meinen, die drei Theile Heinrich's VI nicht ursprünglich Shakspeare's Eigenthum seyn. Am ersten Theile soll er wenig oder gar keinen Antheil, den zweiten und dritten Theil aber nur verbessert, oder vielmehr die beiden alten Stücke: The first Part of the Contention of the two famous Houses of York and Lancaster und: The true Tragedy of Richard, Duke of York (das erste 1594, das zweite 1595 im Druck erschienen, beide in neuen Ausgaben später wieder aufgelegt) umgearbeitet und zu seinem 2ten und 3ten Theil Heinrich's IV verwendet haben.*) Ich begnüge mich hier mit der Frage: was sollte Shakspeare zur Zeit, als er seinen Heinrich V schrieb, d. h. als er bereits auf der höchsten Staffel dichterischen Ruhms stand, bewogen haben, dieses sein — unbestritten und unbestreitbar ächtes — Werk in eine ebenso enge Verbindung wie seinen gleich unbestreitbar ächten Richard III mit dem Producte eines untergeordneten Dichters oder gar seines entschiedenen Gegners, Greene's, zu setzen? — eine Verbindung, die so augenfällig ist, daß sie bisher noch Niemand zu leugnen gewagt hat! So lange man dieß unbegreifliche, widersinnige Verfahren

*) Unter den namhaften deutschen Kritikern sind es nur Gervinus und Kreyßig, welche die englische Ansicht — die übrigens in England selbst stark zu wanken beginnt — adoptirt haben. Gervinus wiederholt indessen nur die (schwachen) Gründe der englischen Schriftgelehrten, ohne sich auf eine Widerlegung der (viel besseren) Gründe ihrer deutschen Gegner einzulassen, und Kreyßig, der ihm auch hier wiederum nachspricht, schwächt die unhaltbare Position noch mehr, indem er die — nicht wegzuleugnenden — Mängel und Fehler der drei Theile Heinrich's VI maßlos übertreibt und Dinge tadelt, die in allen unbestritten ächten Dramen Shakspeare's vorkommen, indem er also zu viel und damit nichts beweist. —

nicht zu erklären vermag, werden die Gründe, die man gegen die Aechtheit Heinrich's VI vorgebracht hat, wenig verfangen. Diese Gründe sorgfältig zu erörtern und abzuwägen, behalte ich mir für den folgenden Abschnitt vor. Denn sie hängen auf das Engste zusammen mit der Frage, ob und wie weit die erwähnten beiden Stücke, the first Part of the Contention etc. und the true Tragedy of Richard Duke of York, von Shakspeare herrühren. Diese Frage hier zu erörtern, würde uns zu weit vom Wege ab, in das Dickicht des kritischen Details führen. —

Was die Entstehungszeit der drei Theile Heinrich's VI und Richard's III betrifft, so sind alle Kritiker darüber einig, daß diese vier Dramen vor der zweiten großen Tetralogie der englischen Historien, die mit Richard II beginnt, verfaßt seyn müssen. Offenbar nämlich theilen sich die acht, zu Einem großen Ganzen verknüpften Dramen wiederum zu vier und vier in zwei gleiche Hälften ab. Die erste schließt mit Heinrich V und zeigt die Erhebung des Hauses Lancaster auf den Thron von England, die Art, wie es sich in dem unrechtmäßigen Besitze zu behaupten wußte, und endlich die höchste Blüthe desselben in dem Ruhme Heinrich's V; die zweite umfaßt die drei Theile Heinrich's VI mit Richard III, und schildert den Sturz der Lancaster, das vergebliche Ringen der Yorks, ihr Recht dauernd zu behaupten, und die endliche Beruhigung der Geschichte unter dem Scepter Heinrich's VII. Diese zweite Hälfte hat Shakspeare zuerst in Angriff genommen. Denn daß Heinrich VI in seiner ersten Gestalt zur Zeit als Greene sein Groatsworth of Wit schrieb, d. h. bereits zu Ende 1591 oder Anfangs 1592, vorhanden gewesen seyn muß, ergiebt sich aus der berühmten, oft citirten Stelle dieses Greene'schen Pamphlets, in welcher ein Vers aus dem dritten Theil Heinrich's VI (der auch bereits in der True Tragedy of Richard Duke of York steht) citirt wird;

auch sprechen für diese Zeitbestimmung alle inneren Gründe. Richard III aber ist wahrscheinlich nur wenige Jahre nach Heinrich VI erschienen. Die älteste Quartausgabe printed by Val. Sims for Andrew Wise ist aus dem Jahre 1597*); und da jedes Stück erst gespielt, bevor es gedruckt wurde, wie hier der Titel ausdrücklich besagt, so muß es mindestens schon 1596 vorhanden gewesen seyn. Wahrscheinlich indeß ist es bereits um 1593 geschrieben, wofür eine gewisse Schroffheit in den Uebergängen und einzelne Härten in der Zeichnung der Charaktere, im Allgemeinen aber der Unterschied in Ton und Haltung von den in den folgenden Jahren verfaßten historischen Dramen sprechen. Insbesondre ist die Werbung Richard's um Anna, die Wittwe des von ihm getödteten Prinzen von Wales, im Angesicht des Sarges Heinrich's VI, ihres von ihm ermordeten Schwiegervaters, — diese plötzliche, nicht einmal näher motivirte Werbung und die ebenso plötzliche, alle Weiblichkeit verleugnende Einwilligung Anna's m. E. eine unerträgliche Härte, eine jedes feinere Gefühl beleidigende Scene, die, trotz der unleugbaren Genialität der Ausführung, nur aus jugendlicher Unbesonnenheit und der Lust des jungen, von seinen ersten Triumphen berauschten Dichters an dramatischen Kunst- und Kraftstücken sich erklären läßt.**) Auch erscheint die lange, historisch unbeglau-

---

*) Von den übrigen Quartausgaben erschien die zweite bereits 1598, die übrigen vier 1602, 1605, 1612 und 1622, die von 1602 mit der (von den späteren wiederholten) Bemerkung auf dem Titelblatt „newly augmented, by etc. Selbst nach der Veröffentlichung der Folio wurde die sechste Quartausgabe noch zweimal (1629 und 1634) wieder abgedruckt, — ein Beweis von der großen Popularität auch dieses Stücks.

**) Ich räume Oechelhäuser, dem scharfsinnigen Vertheidiger der Scene, bereitwillig ein, daß sie auf der Bühne, vorzüglich dargestellt, nicht den verletzenden Eindruck macht, den sie beim Lesen hinterläßt. Das ist zwar eine Entschuldigung für Shakspeare den Dramatiker, der nur für die Bühne

bigte Erzählung Clarence's von dem Traume, den er gehabt, wie seine Unterhaltung mit den Mördern (I, 4) — so ergreifend die Scene auch seyn mag — künstlerisch insofern unmotivirt, als sie einen zu großen Raum einnimmt und doch nichts zur Entwickelung weder der Handlung noch des Charakters Richard's beiträgt. Dasselbe gilt von einigen zwar historisch richtigen, aber dramatisch völlig bedeutungslosen Nebenzügen, z. B. dem Verlangen Richard's nach Erdbeeren aus dem Garten des Bischofs von Ely (III, 4), den Bemerkungen des Canzelisten (III, 6) ꝛc., während alle nähere Motivirung fehlt, wie der kluge, bedächtige, in der Kunst der Verstellung so geübte Richard so unbesonnen seyn konnte, den Herzog von Buckingham, seinen ebenso mächtigen als stolzen und eitlen Günstling, durch eine grobe Beleidigung dergestalt zu verletzen, daß er selbst ihn in das Lager seiner Gegner trieb. Wenn diese Fehler noch den jugendlichen, in der Bearbeitung historischer Stoffe noch wenig geübten Dichter verrathen, wenn eben dahin die Klagen der Frauen (II, 2. IV, 1) mit ihrem rein lyrischen, an den Styl der italienischen Schäferpoesie erinnernden Gepräge, und die gleich undramatische Häufung der Flüche und Verwünschungen Margarethens deuten, so kann doch andererseits das Stück in seiner gegenwärtigen Gestalt, wenn auch später vermehrt, nicht wohl früher als 1593 entstanden seyn. Denn durch die Mäßigkeit und Selbstbeherrschung des Dichters in der Darstellung der

---

schrieb, aber nicht für Shakspeare den Dichter, der als solcher über der Bühne steht. Ein großer Schauspieler kann uns durch das Wohlgefallen an seiner Kunst die schlimmsten, unzweifelhaften Mängel des dramatischen Kunstwerks dergestalt verdecken, daß wir sie kaum merken. Allein jede dramatische Dichtung wie jede einzelne Scene ist erst vollkommen gerechtfertigt, wenn sie nicht bloß vor dem Auge des aufgeregten Zuschauers, der keine Zeit zu kritischen Reflexionen hat, sondern auch vor dem Blicke des ruhigen, prüfenden und erwägenden Lesers sich bewährt.

Richard'schen Tyrannei zeichnet es sich vor Titus Andronicus und Heinrich VI, obwohl der Gegenstand zu einer stärker aufgetragenen Färbung des Furchtbaren verleiten konnte, dergestalt aus, daß es wenigstens durch den Zwischenraum einiger Jahre von jenen Erstlingen der tragischen Muse Shakspeare's getrennt seyn muß. Auch Sprache, Versbau, Charakteristik sind bereits weit mehr Shakspearesch als in Heinrich VI. Tieck glaubte, daß es ursprünglich schon um 1590 verfaßt, aber etwa sechs Jahre später von Shakspeare umgearbeitet sey. Zu dieser Hypothese kam er wahrscheinlich infolge eines Vermerks in den Registern der Stationers vom 19ten Juni 1594, welcher lautet: An enterlude, entitled the Tragedy of Richard the Third, wherein is showen the deathe of Edward the Fourthe with the Smotheringe of the twoo Princes in the Tower, with the lamentable End of Shore's wife, and the conjunctiou of the twoo Houses of Lancaster and York. Dieses Stück, das Tieck vermuthlich für den ersten Entwurf Shakspeare's hielt, hat indeß nichts mit unserem Richard zu schaffen. Es ist, wie sich aus dem von Barron Field besorgten Abdruck der alten Ausgabe von 1594 ergiebt, ein älteres Werk, das noch in einzelnen Beziehungen an die späteren historisirenden Moralitäten erinnert, und wahrscheinlich schon vor 1586 entstanden, auch von Shakspeare nicht einmal als Stoff benutzt worden ist.*) Indessen giebt jener alte Druck doch einen Anhaltepunkt für die Bestimmung der Entstehungszeit des Shakspeare'schen Richard III. Wahr-

*) S. The true Tragedy of Richard the Third, to which is appended the Latin Play of Richardus Tertius etc. By B. Field. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1844. Vgl. Collier's Shakspeare V, 343 f. Den noch älteren lateinischen nur handschriftlich vorhandenen Richardus Tertius des Dr. Legge, den Field S. 77 ff. mit abdruckt, kannte Shakspeare ohne Zweifel gar nicht.

scheinlich nämlich gab das Erscheinen des letzteren die Veranlassung, das ältere Stück wieder aufzuwärmen und durch den Druck bekannt zu machen, in der Hoffnung, daß das Interesse, welches Shakspeare's Drama erweckt hatte, sich auf jenes übertragen würde. Auch darum also würde Richard III etwa um 1593 zu setzen seyn. — Auf Richard III folgte um 1595 Richard II und diesem bis 1599 die beiden Theile Heinrich's IV und Heinrich V, wie ich oben nachgewiesen habe. —

10. Heinrich VIII.

Wenden wir uns jetzt zum Schlusse, zum Epiloge des großen dramatischen Cyklus aus der englischen Geschichte, so befinden wir uns zwar noch immer auf demselben historischen Boden, aber hinübergehoben über einen Zeitraum von etwa drei Decennien, treten wir ein in ein ganz neues, wesentlich umgestaltetes Zeitalter. Heinrich's VII Gebet um Frieden im letzten Acte Richard's III wurde erfüllt. Seine lange Regierung heilte im Allgemeinen die schweren Wunden, welche die Bürgerkriege und Richard's Tyrannei dem Lande geschlagen hatten. Darin und daß sie damit zugleich für England zum Uebergangspunkte in das neue, seit dem 16ten Jahrhundert wesentlich veränderte Staatsleben Europa's wurde, besteht ihre historische Bedeutung. Sie eignete sich indessen nicht zur dramatischen Darstellung, weil sie ihrem Charakter nach ohne dramatische Action war. Ihr Geist und ihre Wirkung konnte daher nur episodisch angedeutet werden, wie am Schluß von Richard III geschehen ist. Der Dichter erscheint also von der historischen Seite völlig gerechtfertigt, daß er als letztes Glied seines dramatischen Cyklus nicht Heinrich's VII, sondern Heinrich's VIII Regierungsgeschichte in ihren Hauptbegebenheiten anfügte. Sie erst bildet einen wah-

ren Schluß, weil sie zugleich der Anfang einer neuen Geschichtsepoche ist.

Das monarchische Princip hat sich in Folge der Bürgerkriege und Heinrich's VII Verwaltung bedeutend gehoben und geht seinem Culminationspunkte entgegen. Die Großen des Reichs, Adel, Geistlichkeit und Volk haben sich bereits an's Gehorchen gewöhnt; des Königs Wille erscheint schon überall so gut wie unbeschränkt. Dieß zeigt uns der Dichter an dem Schicksal Buckingham's und außerdem in einzelnen, bedeutungsvollen Scenen (z. B. Act V, Sc. 2 und 3), die eben deßhalb nicht fehlen dürfen. Die Erhöhung der königlichen Macht bekundet sich auch äußerlich in ausschweifendem Glanze und Luxus, und reißt den nacheifernden hohen Adel mit sich fort: die Tendenz des letztern, politisch dem Könige gegenüber eine feste, unabhängige Stellung zu behaupten, hat sich in das Streben verwandelt, ihm äußerlich würdig zur Seite zu stehen und in Pracht und Reichthum mit ihm sich zu messen. Daher gleich die ersten einleitenden Scenen, welche die Verwandlung der Zeit so treffend porträtiren. Die Kirche, nachdem sie ihr in König Johann so bestimmt ausgesprochenes und kräftig verfolgtes Ziel erreicht hat, ärntet jetzt die Früchte ihres verkehrten Strebens. Ihre innere geistige Macht ist gebrochen; die königliche Gewalt ist ihr in Wahrheit über den Kopf gewachsen; sie kann ihre Anmaßungen nicht mehr offen, sondern nur noch auf geheimen Umwegen, durch Intriguen, durch Zweideutigkeit und Doppelzüngigkeit, durchzusetzen hoffen. Das sehen wir in höchst anschaulicher Schilderung an dem Verhältnisse des Cardinals Wolsey zum Könige und Staate. Das Mittelalter mit seinen ritterlichen Kämpfen, seiner raschen Thatkraft und der abgeschlossenen, festbegränzten Gestalt aller Lebensgebiete erscheint überhaupt im Erlöschen begriffen; das Leben ist innerlicher, geistiger geworden; in den

theologischen Streitigkeiten über Heinrich's Ehescheidung und in der Hinweisung auf die Zeit, in welcher „God shall be truly known", ist die große religiöse Umwälzung wenigstens angedeutet, welche mit der allmäligen Auflösung der unter der Tyrannei der Kirche zu leerem Formelwesen erstarrten Geistesbildung des Mittelalters mehr und mehr das Recht der freien unbeschränkten Entwickelung des Geistes geltend machen sollte. — In der Darstellung des allgemeinen Zustandes der Dinge also, in der Charakteristik des Zeitalters und der Auffassung der ihm eigenthümlichen Richtungen und Interessen wie der Hauptthatsachen, um die es sich handelte, ist der Dichter auch hier der Geschichte durchaus treu geblieben, und zeigt dieselbe Virtuosität, in den Kern derselben einzudringen. —

Aber zeigt er uns diesen Kern auch in der Gestalt, die er historisch angenommen? — Ich glaube, trotz der langen Vertheidigungsrede von Gervinus bei meinem Nein verharren zu müssen. Es mag Shakspeare immerhin nicht nur darauf angekommen seyn, seinem großen Cyklus der englischen Historien einen passenden Schluß zu geben, er mag, wie Gervinus will, „dem Hause Tudor und seiner großen Königin in seiner Dichtung ein Denkmal zu setzen beabsichtigt haben, indem ja mit diesem Hause erst der Friede, der einer geistigen Cultur Raum gab, über England gekommen und unter Elisabeth gerade Alles geschehen war, was Shakspeare's Kunst erst erzog und ausbildete und ihm seinen Ruhm verschaffte." Er mag nur deßhalb, um den Gegensatz der Dynastie der Tudor gegen die der Lancaster und York zu markiren, die weißsagende Taufrede Cranmer's am Schluß Heinrich's VIII mit dem Schluß Richard's III in Parallele gestellt haben. Er mag deßhalb einerseits den Fall Buckingham's als „des letzten Vertreters des sterbenden Großadels, den Heinrich VII schon systematisch gebeugt hatte", so

stark hervorgehoben haben, um „an die Vorgänge unter den Häusern Lancaster und York zurückzuerinnern." Er mag andrerseits den Sturz Wolsey's in den Mittelpunkt der Action und des dramatischen Interesses gelegt haben, weil dessen Bestrebungen, wenn sie ihr Ziel, die päpstliche Krone (um derentwillen er es sogar unternahm, die Königin Katharine zu stürzen) erreicht hätten, „den Katholicismus in England neu gefestigt haben würden." Er mag endlich aus demselben Grunde wenn auch nicht „die Geltung des Verdienstes" gegenüber der Bevorzugung des Geburtsadels, — denn „das Verdienst" kam weder historisch, noch kommt es im Drama unter dem Willkühregimente Heinrich's VIII zur „Geltung" — doch das Emporkommen von Leuten ohne Geburt, Heinrich's herablassendes Wesen gegen Niedrigstehende, seine (in Wahrheit despotische) Härte gegen die hochgeborenen, auf ihren Stammbaum trotzenden (seine Gelüste kreuzenden) Herren hervorgekehrt haben. Aber wenn dieß Shakspeare's Intentionen waren, so hat eben diese Verherrlichung des Hauses Tudor ihn zu Verletzungen der historischen Wahrheit verleitet, die er sich nicht erlauben durfte, weil sie zugleich Verletzungen der poetischen Schönheit und der Gesetze der dramatischen Kunst involvirten. Heinrich's Charakter ist zwar nicht beschönigt; er erscheint überall als der eigensinnige, launenhafte, selbstsüchtige und herzlose, von seinen Günstlingen und Leidenschaften regierte Mensch, der er war. Daß ihn Shakspeare nicht ausdrücklich als solchen bezeichnet, daß er ihn vielmehr nur durch seine Thaten, stillschweigend, charakterisirt und auch wohl seine wenigen guten Seiten geflissentlich in den Vordergrund schiebt, kann man von einem Nationaldichter, der unter Heinrich's Tochter, der allverehrten Elisabeth, schrieb, ohne Unbilligkeit nicht anders verlangen. Daß er Anna Boleyn nicht ganz so schildert, wie sie wirklich war, sie,

die zwar anfänglich Heinrich's Bewerbungen zurückwies, dann aber drei Jahre lang mit ihm in ehebrecherischer Verbindung lebte, — auch das kann man ihm verzeihen, da sie Elisabeth's Mutter, und seiner Zeit ihr Thun und Treiben noch nicht ganz aufgedeckt, wenigstens in den Chroniken und Volksgeschichtsbüchern nicht offen ausgesprochen war. Einzelne Unrichtigkeiten, wie z. B. daß das Gutachten der berühmtesten Theologen über Heinrich's Ehescheidung keineswegs zu seinen Gunsten ausfiel, daß Thomas Cranmer nicht ganz der edle, liebevolle, christliche Charakter war, wie er hier sich zeigt, mögen außer Betracht bleiben; es sind eben nur Nebenumstände, über die der Dichter frei gebieten darf. Wohl aber muß es dem Dichter zum Vorwurf gemacht werden, daß er uns Heinrich's Leben und Anna's Schicksale nicht g a n z u n d v o l l s t ä n d i g, sondern nur einen Ausschnitt davon mittheilt; dadurch wird seine Darstellung auch i d e e l l unwahr. Es verletzt nicht bloß die von Menschengedanken gemachte poetische Gerechtigkeit; auch der offen vorliegenden reellen, thatsächlichen Gerechtigkeit der Weltgeschichte wird Hohn gesprochen, wenn wir sehen, wie Heinrich, der Sklave seiner selbstsüchtigen Willkühr, Gelüste und Leidenschaften, der Spielball in den Händen eines Günstlings wie des ehrgeizigen, rachsüchtigen, intriguanten Wolsey, er, der noch eben den Herzog von Buckingham, freilich einen hochmüthigen, unbesonnenen Eiferer, ohne Grund und Recht zum Tode verurtheilt und die liebenswürdige, fromme, höchst edle Gemahlin, deren ganzer Fehler in einem verzeihlichen Stolze auf ihre angeborene, ächte Majestät besteht, aus schnöder, sinnlicher Begier verstoßen hat, — wie ein solcher Mensch für so schwere Vergehen mit der Hand der Geliebten und der Geburt eines segensreichen, glücklichen Kindes belohnt wird; wenn wir andern Theils sehen, wie Anna Boleyn, die doch auch im Drama mit schwerer Schuld behaftet erscheint,

da sie in den Platz der unrechtmäßig vertriebenen Königin sich eindrängt, nur als die beglückte, gepriesene Mutter eines solchen Kindes, im vollen Genusse ihres widerrechtlichen Besitzes von der Bühne abtritt. So verfährt die Geschichte nicht. Wir wissen und es war aller Zeit bekannt, daß Heinrich in der Kraft seiner Jahre auf schwerem Krankenlager, zufolge seiner zügellosen Ausschweifungen körperlich und geistig ruinirt, dahinstarb; wir wissen und es kann nie ein Geheimniß gewesen seyn, daß Anna nach kurzem Glücke und nicht ohne Schuld ihr leichtfertiges Leben auf Befehl ihres eignen Gemahls im Kerker endete.

Solche Vergehen der Poesie an der Wahrheit der Geschichte rächen sich nothwendig an ihr selbst. Das ganze Drama ist auch poetisch unwahr, ohne rechtes Leben, von mangelhafter Proportion und Composition, weil ihm die innere organische Gestaltung, die ethische Vitalität fehlt. Es ist selbst kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk, d. h. geistiges Stückwerk, und mithin ohne wahren Geist, eine bloße Scheinexistenz, weil dem Inhalte der Darstellung alles ethische Motiv und damit dem Körper die belebende, organisch bildende und ordnende Seele mangelt. Wo der Schluß, wie hier, gegen Anfang und Mitte in so schroffem Widerspruche steht, da kann es kein lebensfähiges Ganzes geben; denn das Ganze ist ja nichts anders als die innere Einheit aller Theile, und ohne diese innere Einheit, die äußerlich als harmonische Gliederung, Zeichnung und Färbung in die Anschauung tritt und Auge und Ohr entzückt, ist die erste Forderung aller Schönheit unerfüllbar. So trefflich, lebendig und ergreifend daher auch die Charaktere Wolsey's, Katharina's, Heinrich's und auf ihrem Platze der übrigen Personen des Stücks gezeichnet und entwickelt sind, so bewährt es

sich doch auch hier wieder, daß Charaktere und Charakterisiren noch kein dramatisches Kunstwerk machen. Man wende das Stück, wie man wolle, man nehme z. B. das Leben des Cardinals oder Katharina's für den Mittelpunkt des Ganzen; — man wird überall ohne Zwang und Unwahrheit jenes erste Erforderniß der Kunst, ohne das sie nicht Kunst ist, nicht darin entdecken können.

Die großen Mängel der Composition erkennt auch Gervinus vollkommen an. „In keinem andern Stück, bemerkt er zunächst, hat Shakspeare so viel Schauwerk, Ceremonie und Pomp gehäuft: hier sind Banquette und Masken, Proceßverhandlungen, Traumerscheinungen, Krönungs- und Tauffeste.“ Kein Stück, fährt er fort, „scheint so lose verbunden in seinen Theilen wie dieses, keines so sehr jedes Gedankens ermangelnd, der das Einzelne verknüpfte. Da erscheint zuerst Buckingham in ränkevollen Anschlägen auf Wolsey, die sich gegen ihn selbst kehren; er tritt schon im zweiten Acte vom Schauplatze ab. Dann enthüllt sich in der Königin eine neue Feindin des Cardinals, und seine Machinationen bringen sie um Thron und Gatten. So weit verbinden sich Handlungen und Figuren wenigstens äußerlich um die Person des Cardinals, aber auch Er tritt im dritten Acte ab, um nicht wieder zu erscheinen. Nach den äußern Fäden der Handlung ist die Fortsetzung des Stücks, die Verheirathung mit Anna Boleyn nur durch einen Zufall, die Feindschaft zwischen Cranmer und Gardiner gar nicht an Wolsey's Person geknüpft; beide Verhältnisse stehen unter sich scheinbar in gar keiner Beziehung. Die Geburt und Taufe der Elisabeth folgt schließlich als ein neues Nebenwerk, das wohl eine natürliche, aber keine ästhetische Folge an das Vorhergehende knüpft, das mit der Person Cranmer's wieder nur durch die Pathen-

löffel verbunden scheint, die der Gevatter dem Täufling zu schenken hat. Die äußern Fäden fehlen sonach schon, um diese Handlungen unter sich aneinander zu knüpfen, aber die inneren scheinen sich noch mehr jedem Versuche zu versagen, der hier einen Zusammenhang nachweisen wollte. Aeußerlich lassen sich die Fäden, wenn auch durchaus nicht auf eine einheitliche Handlung, so doch auf die Eine Figur Heinrich's VIII zurückbeziehen; geistig betrachtet scheint dieser Benenner des Stücks gerade am wenigsten Anspruch zu haben, auch der eigentliche Beseeler des Stücks zu heißen. Auf eine eigenthümliche Weise verflüchtigt sich der plastische, lebensvolle und bewegte Gang der drei ersten Acte, der sich um drei scharf charakterisirte interessante Figuren dreht, in den beiden letzten Acten zuerst in bewegungslose Schilderei, zuletzt selbst in einen förmlichen dramatischen Spiritualismus. Der vierte Act enthält nichts als die Krönung der neuen und den Tod der alten Königin. Der fünfte nimmt in dem Handel zwischen Gardiner und Cranmer einen kurzen Anlauf zu einer Handlung, die aber abreißt; der Hauptmoment ist die prophetische Rede Cranmer's über den Täufling." — Wenn nun dennoch Gervinus in der beabsichtigten Verherrlichung des Hauses Tudor die Einheit des Gedankens und der dramatischen Handlung gefunden haben will und von diesem Standpunkt aus den Dichter zu rechtfertigen sucht, so beweist diese Rechtfertigung, gegenüber den dargelegten Mängeln der Composition, doch nur, daß eine solche persönliche, von außen hineingetragene, dem Stoff widersprechende Intention dem Drama in Wahrheit *keine* Einheit zu geben vermag, sondern nur unter Verletzung der Gesetze der dramatischen Kunst durchführbar ist. Auch an Shakspeare, dem größten dramatischen Dichter aller Zeiten, mußte es sich bewähren, daß die Kunst nicht ungestraft *schmeicheln* darf, auch da nicht, wo sie, wie hier, an

Elisabeth's Charakter, ihrer glücklichen, ruhmreichen Regierung einen so guten Entschuldigungsgrund hatte.*)

Vielleicht indeß beabsichtigte Shakspeare zu Heinrich VIII noch einen zweiten Theil zu dichten, und wurde davon nur durch äußere Umstände abgehalten. Dürfte man sich ein zweites Drama als Fortsetzung in Shakspeare's Style hinzudenken, so würde das vorliegende, wenn auch nicht zu den besten Werken des großen Meisters zu rechnen seyn, doch von dem schwerwiegendsten Theil seiner Mängel befreit erscheinen. Oder schrieb etwa Shakspeare das ganze Stück nur für den Hof, vielleicht auf ausdrückliche Aufforderung? Dieser Gedanke fuhr mir schon vor Jahren bei Lesung des fünften Acts durch den Kopf; und später, nachdem ich die verschiedenen Versuche, die Entstehungszeit der Shakspeare'schen Dramen zu ermitteln, und die Daten,

*) Ch. A. Brown behauptet zwar in seiner oben angeführten Schrift (Sh.'s Autobiographical Poems p. 184), einem Todten könne man nicht schmeicheln; und allerdings kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß das Stück erst nach Elisabeth's Tode erschienen ist. Allein die Schmeichelei trifft nicht bloß sie, sondern auch Jakob I, und Brown muß daher weiter mit Malone behaupten, daß die Verse auf Jakob: „Nor shall this peace steep with her etc. von B. Jonson während einer Abwesenheit Shakspeare's eingeschaltet worden seyen. Collier widerspricht zwar dieser Ansicht; indessen läßt sich m. E. nicht leugnen, daß sie von Brown durch eine Zusammenstellung von ganz ähnlichen Zeilen, Ausdrücken und Bildern aus B. Jonson's Masken einigermaßen wahrscheinlich gemacht ist. Allein gesetzt auch, jene Verse wären von B. Jonson, was doch keineswegs erwiesen ist, so ändert dieß an der Sache selber wenig. Shakspeare schmeichelte freilich nicht wie ein Hofbedienter, um einen freundlichen Blick der gnädigen Herrschaft zu erkaufen, sondern wie ein Dichter, d. h. nicht der einzelnen hinfälligen Person, sondern ihrem unvergänglichen Wesen, wie es in der Geschichte fortlebt. Auf das Wort kommt es ohnehin nicht an. Will man nicht Schmeichelei sagen, so sage man Denkmalstiftung oder Verherrlichung des Hauses Tudor, blinde Bewunderung, oder Entstellung der historischen Vergangenheit um einer glänzenden Zukunft willen; — die Sache bleibt dieselbe.

auf die sie sich stützen, näher kennen gelernt, ist er mir fast zur Gewißheit geworden. Zunächst nämlich sprechen alle innern Kennzeichen, besonders die Art der Diction, des Versbaus und der Charakteristik für die Entstehung des Stücks in dem letzten Stadium von Shakspeare's Dichterlaufbahn. Malone und Drake setzten es in 1601—2, aus dem einzigen Grunde, weil nach ihrer Meinung jene Schmeicheleien gegen Elisabeth nicht für Jakob, sondern nur für die Königin selbst geschrieben seyn könnten, indem ja bekanntlich Jakob seine große Vorgängerin durchaus nicht liebte. Allein in dieses Lob auf Elisabeth sind auch Complimente gegen Jakob I und darin wiederum Anspielungen eingewebt auf Ereignisse (die Gründung der Colonie Virginien) aus dem Jahre 1606 oder gar 1612. Die Schlußzeilen ferner, in denen Elisabeth's Charakter gezeichnet wird, geben deutlich zu erkennen, daß sie erst nach deren Tode geschrieben sind. Mit Recht bemerken Knight und Delius, daß Elisabeth um der ihr gespendeten Schmeicheleien willen schwerlich mit der freimüthigen Darstellung des Charakters ihres Vaters, der eingeleiteten Verbindung desselben mit ihrer Mutter, der im Verhältniß zu letzterer so glänzend hervortretenden Erscheinung Katharina's, sich ausgesöhnt und ebenso wenig dem Dichter gestattet haben würde, ihre eigne Person als Säugling auf die Bühne zu bringen, sie als eine alte Fürstin (an aged princess) durch Cranmer bezeichnen und ihren bevorstehenden Tod prophezeihen zu lassen. Endlich aber — und das ist die Hauptsache — wird jenes Stück, das desselben Tags, an welchem 1613 der Globus abbrannte, gespielt ward, in dem Briefe eines Zeitgenossen, Sir Henry Wotton's, ausdrücklich „ein neues Schauspiel" genannt, und dieß Stück war, wie aus Howes' Fortsetzung von Stowe's Chronik und aus Sir Henry's Worten selbst erhellt, Shakspeare's Heinrich VIII. Diese Gründe bewogen denn auch Chalmers, unser

Drama erst 1613 anzusetzen. Auch Malone und die späteren englischen Kritiker leugnen das Gewicht derselben nicht, aber weil Jakob I bei seiner anerkannt feindlichen Stimmung gegen Elisabeth durch die großen Lobeserhebungen derselben nothwendig beleidigt worden seyn würde, bleiben sie dabei, daß das Stück nicht unter seiner Regierung geschrieben seyn könne, und daß daher jene lobenden Verse auf Jakob selbst erst später hinzugefügt seyn müßten, Sir Henry Wotton aber durch einen neuen Titel und durch angehängte neue Prologe und Epiloge getäuscht worden sey. Allerdings nennt Wotton das am Tage des Theaterbrandes gegebene Schauspiel nicht Heinrich VIII sondern All is True. Allein wenn jener erste Einwand der englischen Kritiker, der allerdings einiges Gewicht hat, hinwegfiele, so würde sich auch der zweite nicht mehr halten lassen, da ja dann die Annahme weit näher läge, daß die Aenderung des Titels erst später erfolgt oder das Stück unter einem doppelten Titel, den Wotton nicht ganz ausschreiben mochte, angekündigt worden sey.*) Malone's erster Einwand verliert nun aber den besten Theil seines Gewichts, sobald man annimmt, daß das Stück zuerst ge-

*) Eine gelegentliche Aenderung der gebräuchlichen Titel der Stücke kam nachweisbar öfter vor. So wurden — wie Malone aus den Papieren Lord Harrington's, des Schatzmeisters Jakob's, nachgewiesen hat — im Jahre 1613 der erste Theil Heinrich's IV unter dem Titel „Hotspur", der zweite Theil oder vielleicht die lustigen Weiber von Windsor unter dem Titel „Sir John Falstaff", Viel Lärmen um nichts unter dem Titel „Benedick and Beatrix" und Julius Cäsar unter dem Titel „Caesar's Tragedie" bei Hofe aufgeführt. Auch Doppeltitel waren bekanntlich nicht selten; und da in dem Briefe eines andern Zeitgenossen (Th. Lorkin's an Sir Th. Puckering) das Stück, welches den Brand des Globus veranlaßte, „the play of Henry VIII" genannt wird, so ist es sehr möglich, daß der Titel All is true nur ein Zusatz war, der vielleicht beigefügt wurde, um Shakspeare's Drama von andern älteren Stücken desselben Stoffes, z. B. von Rowley's „When you see me you know me or the famous Chronikle Historie of King Henry VIII" (gedruckt 1605), bestimmt zu unterscheiden.

geben, vielleicht sogar von vorn herein verfaßt oder doch angepaßt und eingerichtet wurde zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth (1613), — was schon insofern nicht unwahrscheinlich ist, als anderweitig feststeht, daß während der Anwesenheit des Pfalzgrafen mehrere Shakspeare'sche Stücke vor dem Hofe aufgeführt wurden. Nimmt man dieß an, so leuchtet ein, daß die Lobeserhebungen Elisabeth's in des Königs Ohren weit erträglicher klingen mußten, da die gefeierte Prinzessin ebenfalls Elisabeth hieß, und sie also für eben so viel versteckte Complimente gegen letztere gelten konnten. Auch erklärt sich dann von selbst der Pomp und das viele Schauwerk, Banquette und Masken, Krönungs- und Tauffeierlichkeiten rc., womit das Stück überreich ausgestattet ist, — ein Beweis zugleich für seine späte Entstehung in einer Periode, da die Shakspeare'sche Bühne bereits über bedeutendere äußere Mittel zu verfügen hatte als ihr zu Gebote standen bei der Darstellung der nächst vorangegangenen historischen Dramen, z. B. Heinrich's IV (Thl. 2) und Heinrich's V (wie Delius mit Recht hervorhebt). Das Hauptgewicht aber gewinnt meine Vermuthung durch eine nähere Betrachtung der Sprache und des Versbaus in Heinrich VIII. Schon Roderick war es aufgefallen, daß darin mehr, fast noch einmal so viel Verse mit einer überflüssigen Endsylbe sich fänden als in irgend einem andern Shakspeare'schen Drama, auch die Cäsuren abweichend (freier, regelwidriger) gebildet wären; und Delius bemerkt ganz in Uebereinstimmung mit meiner Ansicht, daß Heinrich VIII mit den Dramen aus der spätesten Periode Shakspeare's, namentlich mit Cymbeline und dem Wintermärchen, dieselbe durch verschlungenen Satzbau und Ellipsen herbeigeführte Dunkelheit und Gedrungenheit des Ausdrucks, dieselben mehr auf Charakteristik als auf Wohllaut zielenden, freieren metrischen Grundsätze ge-

mein habe, und daß insbesondre die Sprache des Chorus im „Wintermärchen der des Prologs und Epilogs in Heinrich VIII auffallend ähnle.“*) Steevens erklärt jene auffallende Nachlässigkeit in Behandlung des Verses und Rhythmus aus der sorglosen Art und Weise, „mit der Shakspeare hier ganze Scenen und Reden aus Holinshed's Chronik entlehnt habe, und vermuthlich zu eilig gewesen sey, um sie in regelrechte harmonische Verse zu bringen.“ Die andere Alternative desselben Kritikers, welcher Malone beitrat, daß der Grund davon auch in einer Ueberarbeitung des Stücks durch B. Jonson behufs der Aufführung bei Hofe liegen könne, ist eine nackte, aus der Luft gegriffene Hypothese, da Ben Jonson keineswegs nachlässiger in der Diction und Versbildung war als Shakspeare, und er, der Hofdichter par excellence, schwerlich dem Hofe gegenüber solche Flüchtigkeit sich würde haben zu Schulden kommen lassen. Wohl aber ließen sich nicht nur in Versbau und Sprache, sondern auch in der Composition, namentlich in der etwas unklaren Entwickelung des 3ten und 4ten Acts, sowie in der Anordnung der Scene zur Verherrlichung Elisabeth's und Jakob's Spuren von Eile nachweisen, — eine Erscheinung, die sich bei Shakspeare's Gewohnheit, beim Niederschreiben seiner Stücke zwar nicht viel zu corrigiren, aber sie später wieder überzuarbeiten, nur aus äußern Umständen erklären läßt.**) Entweder also nehme man

---

*) Gervinus widerspricht sich selbst, wenn er diese Eigenthümlichkeiten in Sprache und Versbau, die er ebenfalls als Kriterien der letzten Periode von Shakspeare's Dichterthätigkeit anerkennt, ausdrücklich hervorhebt, und doch das Stück in den Winter von 1603 zu 4 setzt.

**) Aus allen diesen Gründen kann ich Collier nicht beistimmen, wenn er (Shakspeare's W. V, 495 f.) das „Enterlude of K. Henry 8 th.“, das unter dem 12. Februar 1605 in den Registern der Stationers-Compagnie eingetragen sich findet, für Shakspeare's Heinrich VIII hält. Denn daß nicht nur Rowley's angeführtes Stück „When you see me you know

an, daß Shakspeare durch eine Aufforderung des Hofes oder seiner Truppe zur Abfassung eines neuen Dramas für die Hochzeitfeier der Prinzessin oder doch zur Eile in der Ausführung seines wahrscheinlich schon begonnenen (in den ersten drei Acten vielleicht schon fertigen) Werks, vielleicht auch zur Abänderung des ursprünglichen Baues, namentlich des Schlusses desselben gedrängt worden sey, oder daß er das Stück in seinen letzten Lebensjahren gedichtet, und daher zu einer späteren Ueberarbeitung sowie zu der beabsichtigten Fortsetzung desselben in einem zweiten Theile keine Zeit gefunden habe. In beiden Fällen würden sich die gerügten Mängel erklären und zum großen Theil entschuldigen lassen.*) —

Welche Veranlassung indeß Shakspeare auch zur Ausarbeitung seines Heinrich VIII gehabt haben möge, jedenfalls liefert das Stück einen neuen Beweis von dem scharfen Gegensatz, in welchem die Werke aus der letzten Periode von Shakspeare's dramatischer Thätigkeit zu denen der früheren Zeiten und insbesondre zu seinen Jugendarbeiten stehen, — ein Gegensatz, den man scharf im Auge behalten muß, wenn es sich darum handelt, die Frage nach der Aechtheit oder Unächtheit einiger ihm zugeschriebenen Dramen, die, wenn sie von ihm herrühren, jedenfalls zu seinen Jugendwerken gehören, der Entscheidung näher zu bringen. Insofern bildet Heinrich VIII eine Art von Ueber-

---

me etc.", sondern auch ein Paar andere Dramen, welche denselben Stoff, insbesondere das Verhältniß Wolsey's zu Heinrich VIII, behandelten, um jene Zeit existirten, weiset er selbst aus Henslowe's Tagebuche nach. Warum also soll jenes „Entrelude" durchaus Shakspeare's Heinrich VIII gewesen seyn?

*) Zu meiner großen Freude und Genugthuung stimmt W. A. B. Hertzberg in seiner ebenso gelehrten als einsichtigen Einleitung zu Heinrich VIII (Bd. IV der von der D. Shaksp. Gesellsch. herausg. Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung) nicht nur meiner Beurtheilung des Stücks, sondern auch mei-

gang zu dem ersten Abschnitt des folgenden Bandes, in welchem ich jene Frage eingehend erörtern werde. —

---

ner Vermuthung bei, daß es nur als ein Gelegenheitsgedicht, veranlaßt durch eine theatralische Nachfeier der Vermählung der Prinzessin Elisabeth, zu betrachten sey. Er macht mit Recht gegen Gervinus und Delius geltend, daß die oben erwähnte Lobrede auf Jakob (A. V, Sc. 5) offenbar ein späteres Einschiebsel sey, daß aber die englischen Kritiker fälschlich aus diesem Umstand auf eine frühere, noch unter Elisabeth's Regierung fallende Entstehung des Stücks geschlossen haben. Und in der That spricht jener Umstand nur zu Gunsten meiner obigen Vermuthung, indem sich aus ihm weiter schließen läßt, daß wahrscheinlich der Master of the Revels oder der König selbst von der in seinem Dienst stehenden Truppe eine theatralische Nachfeier der Hochzeit der Prinzessin verlangt und daß demgemäß Shakspeare, aufgefordert eiligst ein entsprechendes Drama zu liefern, Heinrich VIII gedichtet habe, aber nachdem er das Stück eingereicht hatte, infolge der Schmeicheleien, die er darin der Königin Elisabeth gespendet, veranlaßt wurde, nachträglich auch noch eine Lobrede auf Jakob einzufügen. — Auch weist Hertzberg mit gewohntem Scharfsinn und eindringendstem Verständniß der historischen Dichtung Shakspeare's nach, daß die geringen, meist nur chronologischen Abweichungen, die Shakspeare von der geschichtlichen Darstellung seines Gewährsmanns (Holinshed's) sich erlaubt hat, theils für die dramatische Composition, theils zur Durchführung seiner Intentionen nothwendig waren, und der historischen Wahrheit, auf die es allein ankommt, nicht nur keinen Eintrag thun, sondern sie vielmehr klarer an's Licht stellen.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

Ulrici, Hermann,

Shakspeare's dramatische Kunst Geschichte und Charakteristik des Shakspeareschen Dramas

Bd.: 2

Leipzig 1868